كلاسيكيات جدل

JADAL CLASSICS

فيرنون لي

كليمنيا أنستروثر -طومسون

الجمال والقبح

مكتبة

ترجمة

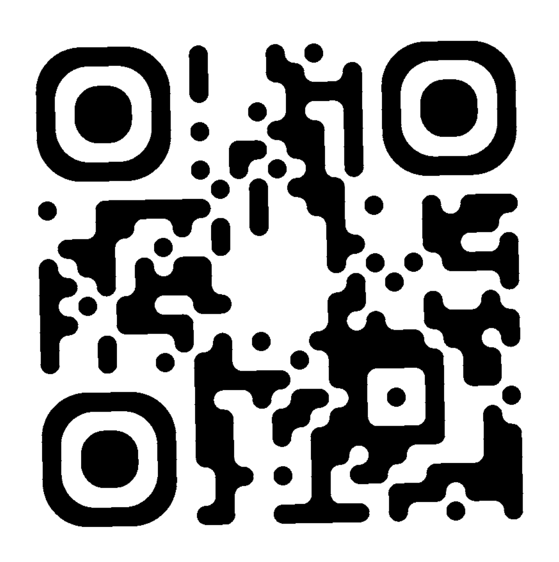
ريعان حسن الفاعوري



منشورات جدل

JADAL PUBLISHING





سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

الجمال والقبح

الجمال والقبح

فيرنون لي وكليمنتينا أنستروثر - طومسون

ترجمة: ريعان حسن الفاعوري

العنوان باللغة الإنجليزية:

BWAUTY AND UGLINESS

By VERNON LEE AND C. ANSTRUTHER – THOMSON

1912

الطبعة الأولى: سبتمبر 2023م

رقم الإيداع: 9807 / 1444

ISBN: 978-603-04-5756-4



t.me/soramnqraa

دولة الكويت - المملكة العربية السعودية - جمهورية مصر العربية



منشورات جدل

JADAL PUBLISHING

WWW.JADALBOOKSTORE.COM

(+965) 99900912 (+966) 554658820

JADALPUBLISHING

JADALBOOKSTORE

مهرة للإنتاج





فيرنون لي

&

كليمنتينا أنستروثر - طومسون

دراسات

الجمال والقبح

ودراسات أخرى في الجماليات النفسية

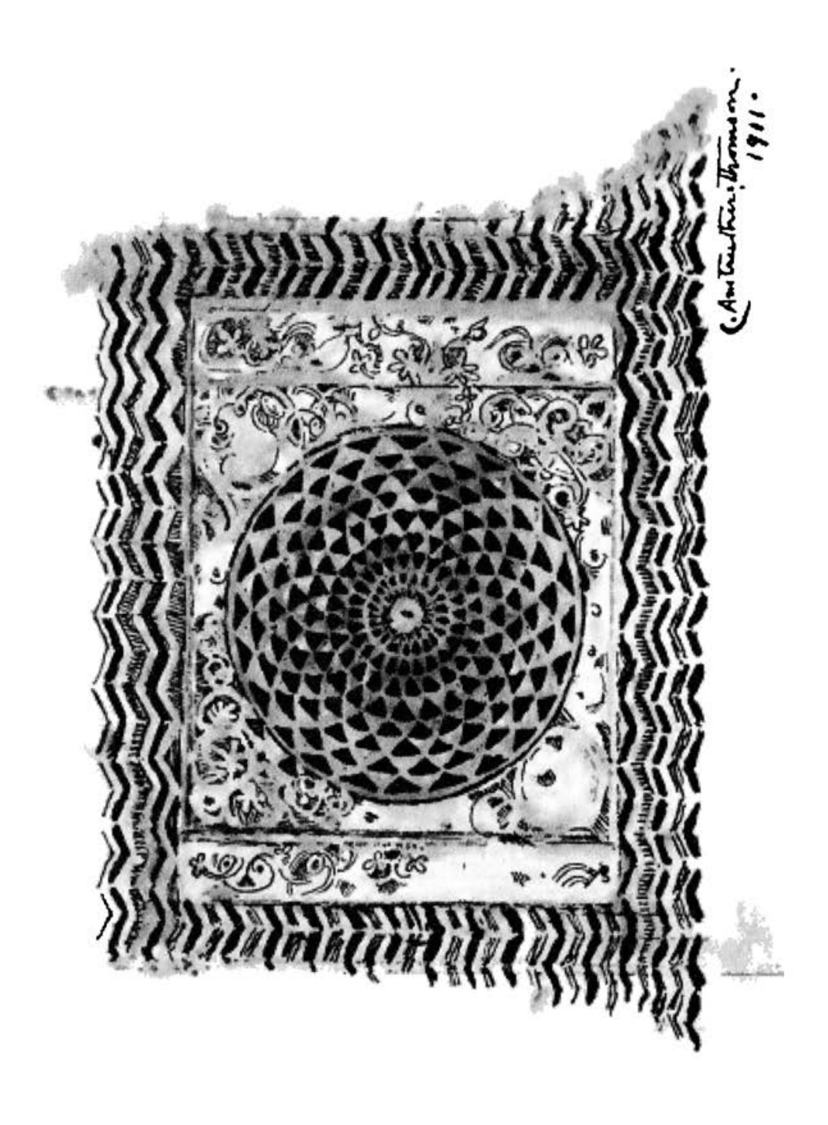
ترجمة

ريعان حسن الفاعوري



قائمة المحتويات

قائمة الرسوم التوضيحية



الرسم التوضيحي 1 - نموذج أرضية الفسيفساء في مبنى المعمودية في مدينة فلورنسا رسمته كليمنتينا أنستروثر- طومسون

الإهداء إلى

م. ث. ريبوت (M. Th. Ribot)

من المعهد

تقديراً وعرفاناً منا لجلّ أعماله وللطفه

فيرنون وكليمنتينا

"آهٍ يا سيدتي، لا نتلقّى إلا ما نعطيه،
والطبيعة لا تعيش إلا في حياتنا فقط؛
فحياتنا هي ثوب زفافها، وحياتنا كفنها!"

كوليردج (Coleridge) "قصيدة الكآبة"

"وبهذا، يمكن افتراض أن الشعور الجمالي
ينشأ من النسبة بين الانطباع المتصوَّر
وإعادة الإنتاج التي يثيرها".
كولبه (Kulpe)، "الخطوط العريضة لعلم النفس"

من ترجمة تيتشنر (Titchener)

مقدمة المترجمة

ربما تبدو غامضةً مصطلحاتُ الكاتبة "فيرنون ليْ" العلمية الطويلة؛ فبهذه الكلمات والتعابير التي تستخدمها باللغات الفرنسية واللاتينية والألمانية، وبِجملها التقنية المثقلة بالمرجعيات الدقيقة، والمعلومات الموسيقية اللازمة لتجاربها وتطوّر نظرياتها، تثير الحيرةَ لدى القارئ غير المطّلع على مناخ الجدل الكبير في منطقة الثقافة الألمانية في أوروبا حول الجماليات في تلك الفترة، التي انخرطت فيها "ليْ" وساهمت فيها؛ أي الجدل حول علم النفس والجماليات وحول العلاقة بينهما، الذي كان يجري في نهاية القرن التاسع عشر.

لقد أخذَتْها مقالتُها الأولى "الجمال والقبح" إلى قلب الخلاف حول موضعِ وكيفيةِ وماهيةِ حدوث التجربة الجمالية والشعور بالعاطفة الجمالية. بَحلول الوقت الذي جمعتْ فيه الكاتبةُ هذا الكتاب الحالي الذي يحمل عنوان المقالة السابقة نفسها "الجمال والقبح" (الكتاب عبارة عن مجموعة تضمّنت أعمالاً لها ولمعاوِنتها "كليمنتينا" يعود تاريخها إلى تسعينيات القرن التاسع عشر)، كانت "ليْ" تستخدم الكلمةَ الإنجليزية (Empathy) المترجمة حديثاً عن الألمانية، والتي تعني "التقمص العاطفي"، الذي كان بالنسبة إليها الآليةَ التي فسرت التجربةَ الجمالية، ومن ثَمَّ قدراً كبيراً من المشاعر على نحو هذه التجربة. جدير بالذكر أن عالم النفس التجريبي "إدوارد تيتشنر" هو من صاغ كلمة (Empathy) في عام 1909 ترجمةً للمصطلح

الألماني (Einfühlung)، الذي يعني في الثقافة الألمانية الشعور بذاتكَ في مكانِ شخصٍ ما أو شيءٍ ما.

"فيرنون ليْ" ردّت على نظرية "الفن للفن" بأنّ "الفن ليس من أجل الفن، بل الفن من أجل الحياة". مصطلح "التقمص العاطفي" هو المفهوم الذي سعت من خلاله الكاتبة لإنقاذ الفن من التفاهات والفراغ الأخلاقي، اللذين كانت تخشى أن يتّسم بهما علم الجماليات. وفي الوقت نفسه كان عليها أيضا أن تجد توافقا بين الفن والحياة يختلف عن الاستنتاجات الزُّهدية التي طرحها "تولستوي" في مقالته عام 1898 المعنونة "ما هو الفن؟". بالنسبة إلى "فيرنون ليْ"، الفن يحافظ على الحياة، ويجب أن تكون النظرية الجمالية قادرة على تفسير ضرورته لصلاح حياة الإنسان.

تُميز "فيرنون ليْ" بين عملية "التعرف" على الشكل وبين "إدراكنا" هذا الشكل؛ فالأولى عملية روتينية قصيرة، وإن كانت ضرورية لفهم الأشياء الخارجية أثناء تحركنا في هذا العالم، لكنها طريقة شبيهة بالعمل التجاري. أما "الإدراك" فهو على النقيض من ذلك، إذْ هو النشاط المرتبط بالتأثير الجمالي؛ فعندما نتعمق حقاً في شكل ما وندركه، يحدث ما هو أكثر وأبعد من عمليات التعرف. نحن "ندرك" علاقات العناصر المكونة للشكل لأن تجربتنا الديناميكية الخاصة بنا تنبثق عنه؛ النشاط الذي نتحدث عنه هو نشاطنا نحن، وعملية إدراك الشكل إحياءٌ للتجربة الديناميكية والعاطفية من الماضي، ماضينا نحن.

"التقمص العاطفي" هو عملية تنطوي على أفكار الحركة، والأفكار الموجودة المجردة في خزانة تجاربنا في النشاط الحركي، من حركاتٍ متخيلة مماثلة للشكل الذي نتأمله، ومن معرفةٍ لا واعية للديناميكية البدئية. بالنسبة إلى "ليْ"، إن جوهر ما يعلِّمه "التقمصُ العاطفي" أن الجمال يجعلنا ندرك أننا أحياء بشكل صحيح، فإنْ عَدمنا الجمال فلن نكون أحياء بل سنبدو أحياء فحسب.

وهكذا كانت "ليْ"، وهي تتتبّع علم الجمال النفسي، قد اكتشفت واعتمدت مصطلح "التقمص العاطفي" آليةً مركزية للشعور الجمالي، لكنها أبقتْ على شكّها بشأن العمليات العضوية الجسدية وعلاقتها المركزية بهذا الأمر؛ فقد اهتمتْ بمسألة إذا ما كانت الاستجابة الجمالية جسدية أو عقلية في المقام الأول، وماذا تعني محاولة التمييز بين الاثنتين.

في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، كانت "ليْ" قد استقرت للتو على الرأي القائل إن استجابات الجسم ثانوية ومكملة. تقتبسُ من الأستاذ "كولبه" أن الهدف الجمالي هو خلقٌ نفسي يعتمد على الانتباه والتخيل والفهم النشط والتعاطف بدلاً من الأحاسيس الجسدية. قد نحاكي، داخلياً أو فعلياً، الأشكال المتوخاة التي نتأملها، لكن الأحاسيس التي نختبرها، عندما نفعل ذلك، هي وسائل ثانوية فقط لجعل الانطباع أكثر شخصية وحيوية، حيث يمكن مقارنتها في أوركسترا ما بالطبول والصنجات التي تعزز تأثير الموسيقا، لكنها لا تُنتجها.

"فيرنون ليْ" كانت صوتاً رئيساً في النقاش حول العلاقة بين علم النفس وعلم الجمال في نهاية القرن التاسع عشر، وقد ساهمتْ في تكوين الطريقة التي نطرح بها الأسئلة حول العلاقة بين عقولنا وأجسادنا والعالم في القرن التالي، القرن العشرين.

يتناول الكتاب علم الجمال الذي كان له جدة في وقته؛ وهو العلم الذي ينهل ويتقاطع ويرفد أيضاً حقولا معرفية أخرى، كعلم النفس، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، وتاريخ الفن، والفنون التشكيلية؛ وتكمن صعوبته في أنه يرصد خواطر ودقائق تعتلج في أعماق النفس السحيقة وتكاد تقدر الأفكارُ على رصدها، لأنها لا تمنح نفسها بسهولة عبر ألفاظ متداولة ومألوفة.

ومن هنا صعوبة البحث الذي توخَّت الكاتبةُ الحذر عند خوض لجّته، ووصلت فيه إلى حدود قصوى. نجد تجليات ذلك في أسلوبها الخاص في التعاطي مع كلّ معلومةٍ تقتبسها أو تتأثر بها، لأنها تعلم علم اليقين أنها ستبني عليها، وستترتب عليها سلسلة من الأفكار والبناء.

نراها، على سبيل المثال، تقتبس من كتابات البروفيسور الألماني "ثيودور ليبس"، لكنها تتجنب ترجمة بعض كلماته فائقة الدقة والتأثير في منحى فهم هذا الموضوع الشائك الذي تتناوله، ولذلك تُبقي على المفردات والتعابير "الخطرة" مثلما وردت بلغة الشخص الذي تفتّق ذهنه بها، وبلغته الأم، وهي تقصد من وراء ذلك ترك الباب موارباً للقارئ المهتم كي يتقصى الكلمة ومجراها من البدء إلى الانتهاء، وأنا شخصياً فهمت ذلك في الكاتبة، واحترمت احترامها للحدود التي لا تتجاوزها.

ولذلك، وحرصاً مني على تقديم أسلوبها كما هو، ولأن هذا حقها عليّ لكوني ناقلاً ووسيطاً متقيداً بحدود أمانة النقل، قمت بترجمة الألفاظ (التي، بطبيعة الحال، لا يجب للحظة أن نشكّ في أن الكاتبة قادرة على ترجمتها بتصرّفٍ، لكنها تعمدت عدم إيرادها بالإنجليزية، واكتفت بشروحٍ أثرها في البحث) مع إبقائي (أسوة بالكاتبة) على اللغة الأم التي كُتبت بها هذه اللفظة وخرجت إلى الوجود (سواء أكانت الألمانية أم الفرنسية أم اللاتينية)، علماً بأنني نوّهتُ إلى ذلك تباعاً حيثما اقتضى الأمر في الهوامش حال ورود مقاطع بلغةٍ أخرى غير الإنجليزية. والأمر من جهتي ليس تكلّفاً، ولا القصد منه إثقال النص في عيون القارئ العربي استعراضاً، فنفسي لا تحضر إلا في الهوامش وليس في المتن.

وردتْ في الكتاب عشراتُ الأسماء لأشخاصٍ معاصرين للكاتبة ولأشخاصٍ عظماء من أعلام التاريخ القديم، ومّا يجمعهم معاً في متن هذا الكتاب هو تأثيرهم، بهذا القدر أو ذاك، في الخط الفكري العميق للكاتبة وما تقصد إليه في بحثها. كُتب الكتابُ وتوجّه إلى جمهورٍ كان يكفيه ذكر جزءٍ مختصر من الاسم الكامل كي يعرف من فوره مَن هو المشار إليه من أعلام عصره أو من التاريخ، وما الذي يتخصص فيه كل واحد منهم.

لقد بحثتُ بدأب عن هذه الأسماء كاملةً لكي أجنب القارئ العربي المهتم عناءَ البحث عن اسم العالِم الفلاني، وما سيواجهه من تشابه في الأسماء نظراً إلى مرور عقود طويلة من الزمن، إذْ قد يرغب القارئ المهتم في البحث عن اسم معين للاستزادة من المعلومات الواردة على لسانه في هذا الكتاب، أو للتثبت من المعلومة، أو لأغراض بحثية أخرى يُعنَى بها.

بَيد أنّ المسألة كلها مسألة أمانةٍ في النقل في الدرجة الأولى؛ نقلٍ للأسماء بدقة، وبحثٍ حقيقي عن معلومات رافدة للنص، وتبصّر بأهميّة سدّ أيّ فجوة دون تنصّلٍ كجزء لا يتجزأ من مسؤولية المترجم تجاه إتمام العمل على أتمّ وجهٍ ممكن.

لأجل هذا الكتاب قمتُ بإعداد ملحق للأعمال الفنية من لوحات وتماثيل ذكرت الكاتبة تفاصيل محدّدة لكلٍّ منها، وهذا في حدّ ذاته إثراء للكتاب المترجَم، وإعانة للقارئ العربي المهتمّ على قراءة وفهم الفصل الخامس للكتاب (وهو فصل مهمّ للغاية) براحة دون أن يضطر إلى الذهاب مئات المرات للبحث عن اللوحة التي تذكرها الكاتبة، علماً أنّ البحث عن كلّ لوحة وعمل فني كان عويصاً كمن يغوص في لجّة، وقد استندت في البحث على النواحي التي ذكرتها الكاتبة في لوحةٍ ما حتى أميّزها من غيرها من المتشابهات الجمة وأعثر عليها، ورغم ذلك لم أنجح في العثور على بعض الأعمال الفنية بما لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة.

لقد أوردتُ في هوامش الكتاب إيضاحاتٍ لنقاطٍ قد تستدعي بحثاً من جهة القارئ، ومعلوماتٍ شارحة لمعالم وأمكنة أو لمفرداتٍ متخصصة على تنوعها، وبذلت في سبيل استيفاء اكتمال النص المترجم جهداً نظراً إلى ما يحفل به هذا النصّ من وفرة وتنوع غنيّ حرصتُ بدوري على رفده بغنى مماثل في الهوامش، التي وظيفتها في الأساس التوضيح والإبانة بما لا بدّ منه.

المترجمة ريعان حسن الفاعوري

2 شباط، فبراير 2023

دمشق

مقدمة الكاتبة

فيما يتعلق بكتابي السابق (الغار النبيل) (Laurus Nobilis)، تذمَّر أذكى ناقد لي من أنني آخذ خياراتنا التفضيلية الجمالية بديهياتٍ من غير شرحٍ لطبيعتها، أو حتى برهنةٍ على وجودها. إذا كان هذا المُراجِع المتعجل متعطشاً حقاً للجماليات النفسية، فقد يجد مؤقتاً بعضَ ما يروي ظمأه في كتابي الحالي، الذي يحتوي على كثيرٍ من أسئلةِ **كيف** و**لماذا** في الجمال والقبح على قدر ما استطعت اعتصاره من كتبٍ جافة، وملاحظاتٍ دوّنتُها خلال خمسة عشر عاماً من عمري وعمر زميلتي في العمل. ثم بعد هذا إن بقي فضولُه حول الجماليات بلا إشباع، أو فضول أيّ شخص آخر يحب الاستطلاع، فليتّجه إلى مختبرات علم النفس في ألمانيا وأمريكا، حيث بالإمكان، ثمناً لاستزادته من المعرفة، أن يُستخدَم لديهم كموضوعٍ للتجريب.

وهذا يمنحني فرصةَ قولِ بعض الكلام لنوعٍ آخر من النقّاد، أعني عالِم النفس التجريبي. منذ تجهيزي هذا الكتاب للطباعة، فعلياً منذ أسبوع أو عشرة أيام، حظيت بحظوةٍ ومتعةِ زيارةٍ للأستاذ "كولْبِه" في جامعة بون، وبالاستماع إلى شرحٍ لطريقته أجاد فيه بما يكفي، وبحضورِ بعض الفحوصات التي أجراها طلابه، ولا سيما الفحص المدقِّق حول حكم القيمة الجمالية الذي أجراه الدكتور بوهل (Pohl).

وقد خرجت بقناعةٍ لا تقتصر فقط على أن طريقتهم هذه هي ما ستكون عليه دراسة الجماليات في المستقبل، بل أيضاً أن تلك الطريقة هي، للأسف!، ما ليس بوسعي مطلقاً اتخاذها في دراسة الجماليات. ستبقى جمالياتي دوماً هي تلك الخاصة بالمعرض والاستوديو، لا بمعمل المختبر. وجمالياتي لن تُحقق أبدا أيّ يقينٍ علمي، وستبقى مبنية على الملاحظة بدلاً من التجربة، وستظل، لهذا السبب، تخمينية وإيحائية، بل إنها ربما، بسبب ذلك، كما أجرؤ على القول، لن تقتصر فقط على إشباع التوق المشروع للتكهن الفلسفي، لكنها ستقدم حقائقَ واقعية أو متخيلة للباحثين العلميين المتعمقين لأجل بحوثهم المجدية.

في الواقع، لدى التفكير ملياً في تلك المحادثات الأخيرة مع الأستاذ "كولبه" وتلاميذه الشبان المتحمسين، بت أرى نفسي وشريكتي في العمل من منظور رحالةٍ وآثاريين من المدرسة القديمة (هواة فنون كما يطلقون على أنفسهم ولا يدرون عن الرقابة الذاتية!) لدى مقارنتنا بالمنقّبين المنهجيين في أيامنا هذه. في منطقةٍ مجهولة في النفس، لاحظتْ كلتانا آثاراً نصف مختفية وملغّزة وغريبة، وقد تكون (وربما أيضاً لا تكون!) جدراناً وشرفات وطرقاتٍ معبدة؛ ملأنا جيوبنا بكِسرٍ من الفخار وقطع من الفسيفساء؛ أنجزنا رسوماً تقريبية لما بدا لنا كأنه أعمال حجرية إنْ لم تكن صخرية، ودوّنا حكايات فلاحين عن كنوزٍ مدفونة. حسناً! لندع مهندسي التنقيب يأتون، أولئك الذين يقلّبون بمنهجيةٍ كلَّ تكتلٍ ترابيّ، ويفحصون كلَّ كومةِ قاذوراتٍ في مطبخٍ من عصور ما قبل التاريخ في العقل البشري، ويضعون لها تصنيفًات، فلندعهم يحفرون تلك المنطقة

العقلية في أيّما اتجاهٍ يرونه؛ فإنْ كان هناك أي شيء مما نفترض وجوده فإنهم ملزمون، حتى دون ملاحظاتنا ورسوماتنا وخرائطنا، بأن يعثروا عليه. وعاجلاً أم آجلاً - من يدري؟ - ربما ستُعرض للعيان الخطةُ الأساسية للبناء، وقواعد الأعمدة للمعبد الأرفع للنفس، لا بل سيُكتَشف إلهُ الذهب والعاج ويجتمع شمله، الإله الذي اعتقدنا أنه يتوارى في تلك الزاوية التي لا نلحظها في العقل، **أبولو** ذاته، إشعاع الحياة المتشكل على صورة الإنسان.

وفي هذا المزاج المُجترئ، لكنْ ليس بالبعيد عن التواضع، دعوني لا أقصر شكري فقط على الأستاذ **كولبه** ومنتقديَّ اللطيفِين الآخرين في **جامعة بون**، بل أشمُل أصدقائي القدامى: م. ث. ريبوت، والأستاذ كارل جروس (Karl Gross)؛ إذْ لولا تشجيعهما ومساعدتهما السخية ما كان ليتيسر لي أبداً أن أقوم حتى بالنزر اليسير الذي أنجزته.

فيرنون ليْ

في تشيلسي، حزيران/يوليو 1911

في مقالةٍ نُشرت في الدورية الأدبية السياسية **المراجعة الفصلية** (Quarterly Review) لـ شهر نيسان/أبريل 1900، تتناول السؤال في مقالة تولستوي (Tolstoi) "ما هو الفن؟"، اغتنمتُ الفرصة لألمح إلى علم جديد في الجماليات أراه قادراً بالفعل على حسم بعضٍ من الحجج التي ساقها الروسيُّ الكبير، ويمكن أن يُظهر مصالحةً بين الفن والحياة تختلف عن استنتاجاته المتقشفة. يهدف موضوعُ الصفحات التالية إلى توصيف بعض هذه الميزات الجمالية الجديدة لتحديد المشاكل المختلفة في سعي تدريجي لحلها، وللإشارة إلى المسارات الدراسية التي قد تفضي فيً نهاية المطاف إلى حلها.

لقد قلتُ إن هذه الجماليات جديدة، وعليّ أن أضيف أنها لا تزال أوّليّة ومليئة بفرضياتٍ غير مبرهَنة بعْد، وبثلّة حقائق تحتاج إلى أن تُربط بِصلةٍ جليّة مفهومة. لا يمكن للأمر أن يكون خلاف ذلك. وفي حين أن جماليات الماضي كانت، في الأساس، فرعاً من الفلسفة الاستدلالية الصرفة، التي تعتني بالأحرى بتماسك المنطق أكثر من اعتنائها بالتحقق من وجود الشيء، وهي لهذا تُعدّ فلسفة نظام منهجي وعقائدي؛ إن جماليات اليوم، على نقيض ذلك، ليست كماً يشرح كاتبٌ مفرد أنها ما ينتج عن اتفاقٍ عرَضي بين مختلف الطلاب، وأنها التقارب -الحتمي أكثر منه الفعليّ- بين أنواع عدة من الدراسات. وسبب هذا الأمر أن المشكلات المتعلقة بالجمال

والقبح، والمتعلقة بتلك الأنشطة الفنية، التي تزيد من مشكلات جمالياتِ أحدهما وتقلل من مشكلات الآخر - هاتين المشكلتين في الجماليات- تتم مقاربتها من جهتين، ومن مجموعتين من الباحثين الذين غالباً ما تجهل مجموعتهما وجودَ المجموعة الأخرى، وغالباً أيضاً ما يجهلون المسائل ذاتها التي يضيّقونها، في ما بينهم هم وشركائهم المجهولين لهم، لتصبح وجوداً قطعياً محددا.

هذه الدراسات غير المترابطة، التي تتجمع بشكلٍ لا واعٍ في العلم الجديد للجماليات، هي نفسها حديثة وغير ناضجة. إنها دراساتٌ تشمل، على التوالي، علمَ العقل، الذي لم يَفصل نفسَه عن الفلسفة العامة إلا مؤخراً فقط، وأيضاً مختلفَ العلوم التي تتناول مقارنةَ الشكل الفني وأصلَه وتطورَه، وهي لا تزال تعتمد على دراسات الأعراق البشرية **الإثنوغرافيا** ودراسة المجتمعات والثقافات البشرية **الأنثروبولوجيا** من ناحية، وعلى علم الآثار وما يسمى خبرة التذوق من الناحية الأخرى. ومن ثم من المهم معرفة أن الموادَ اللازمة لعلم الجماليات، التي خلّفها الماضي لنا، موجودةٌ كحقائق متفرقة، وملاحظات جزئية وفرضيات غير مكتملة، مبعثرة في أعمال الفلاسفة مثل "أفلاطون" و"أرسطو" و"كانط" و"شيلر" و"شوبنهاور" و"سبنسر" من جهة، ومن جهة أخرى، في أعمال متخصصين في بعض فروع فنية محددة مثل "وينكلمان" و"موريللي"، أو في أعمالِ مرافِعينَ عن قضيةِ فنان معين مثل "راسكين" في **"الرسامون الحديثون"** (Modern Painters)، و"نيتشه" في **"قضية فاغنر"** (Wagner Case). وإلى جانب هذا، تتبقى كمية كبيرة من الحقيقة والنظرية القابلة في المحصلة للتطبيق على جمالياتٍ في كتبٍ حول الأطفال

والبدائيين والمختلّين، وكل الأدب بأكمله الذي يمثله، بما يثير الإعجاب، الأساتذةُ "إرنست جروس"، و"يرجو هيرن"، و"هنري بلفور"[1]. أما فيما يتعلق بالأساليبِ التي سيتم توظيفها، والمقارباتِ التناظرية التي ستُتّبع، بل الأسبابِ الكامنة وراء هذه الظاهرة قيد النظر، فسيتم تعلّمها بشكل أساسي من علماء الأحياء، وعلماء النفس، وطلاب التطور العقلي والجسماني، الذين يسيئون، في أغلب الوقت، فَهمَ وجود الجماليات ذاته، أو يزدرونه.

الهدف من ورقة البحث الحالي هو إظهار بعض النقاط التي تنحو لتلتقي عندها كل هذه الدراسات المنفصلة، على أملِ أن تسهم محاولةُ رسم المجال الملتبس للجماليات في تعريف حدوده ومساراته، ومن ثم فَي تطويره المنهجي الشامل.

1 "أصول الفن". لـ **يرجو هيم** Yrjo Him لندن: ماكميلان، 1900. "بدايات الفن". لـ **إرنست جروس** Ernst Grosse، فرايبورغ، 1894، (ترجمة: نيويورك، 1897). "دراسات في الفن". ل **إرنست جروس** Ernst Grosse، توبنغن، 1900. "تطور الفن الزخرفي" بقلم **هنري بلفور** Henry Balfour، (ريفنغتون، 1893).

II

تتضمن المشكلة الأولى لعلم الجمال تعريفاً للصفة التي تأخذ منها هذه الدراسة اسمَها؛ وتعريفاً للدراسة نفسها. لا نحتاج إلى أن نشقّ على أنفسنا، أكثر مما نفعل مع مسائل تاريخية أخرى، بمغامراتِ كلمة "الجَماليّ aesthetic"، وتحوّلِها من صفةٍ فلسفية مرتبطة بالإدراك إلى صفةٍ حالية ترتبط بالفن (art) وبالجميل (beautiful). ولكن من المهم أن يقرر المرء في ما إذا كان ينبغي أن يعدَّ الكلمةَ، تبعاً للاستخدام الخاطئ لها حالياً، صفةً تشير إلى الفن (art)أو صفةً تشير إلى الجمال (beauty)؛ فاستخدامُ المعنَيين لهما تناوباً قد ساهم، لدى معظم الكتّاب، بدرجة لا يستهان بها، في تشويش هذه الأسئلة المعقدة أصلاً. لَئِن كانت صفة "الجَماليّ aesthetic" تُطلَق على "ما له علاقة بالفن"، وتعني كذلك "ما له علاقة بالجمال beauty"، فيجب، إذاً، تحديد المفهومَين وسلسلة لاحقة بهما من المناقضات الذاتية. لا يمكن لأحدٍ، على سبيل المثال، إنكار أن المسرحية والرواية والشعر هي، بشكلٍ عام، من طبيعة الفن، لكنّ أحداً لا يمكنه إنكار أنه يوجد فيها كلها، إضافة إلى ما يستميل رغبتنا إلى الجمال، ما يستميل أيضاً مطالبَ مختلفة تماماً في النفس البشرية، مثل مطلب النشاط المنطقي، ومطلب إشباع الرغبة الأخلاقية، وكل ما هنالك من تحفيزٍ عاطفي، من الأجلف إلى الأرفع؛ ناهيك عن مطلب التعبير عن الذّات، والبناء، والصنعة

الماهرة. كل هذه المطالب، المتضمَّنة في كل شكلٍ من أشكال الفن، هي بطبيعة الحال مَطالب للسعادة والمتعة، لكنّ بعضَها لا يتناغم مع إنتاج الجمال وتصوره، بل مع القبح.

الآن، إنْ كانت صفة "جَماليّaesthetic" مرادفة لـ "فنيّ artistic"، وتستحضرُ أيضاً دلالة ما هو "جميل beautiful"، فسوف يتم الخلط والتشويش بين متعة الفن وبين المتعة المستمدة من الجَمال (beauty). سيصل الأمر بنا إلى المغالطة التي تقول إن الجمال يعتمد على الوضوح المنطقي، أو المهارة الآلية، أو اللياقة العملية، أو الأهلية الأخلاقية، أو الدقة العلمية، أو الاهتمام المسرحي؛ أي فعلياً الجمال الذي له كل الصفات ما عدا صفة عدم القبح. وبهذا إن صيغة **كيتس** (John Keats) -"الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال"- إما أنها تحدّ من معنى الحقيقة وإما تُوسّع معنى الجمال ليشمل الكثير من العناصر غير الجميلة إطلاقاً. إن استعمال عالِم الجماليات لكلمة "**جميل** beautiful"، لأيّما ميزة في العمل الفني تشعره بالإشباع والرضى، هو السبب الرئيس إلى الآن في أن مشكلةَ الجمال والقبح قد سُلبتْ احتيالاً من أي دراسةٍ تُناسب أهميتها وصعوبتها. لذلك من الضروري العاجل، كخطوة أولى في كل مجال الجماليات (aesthetics)، أن تكون هناك تعبيرات منفصلة للتعبير عما "يتعلق بالفن art"، و"عمّا يتعلق بالجميلbeautiful"؛ ونظراً إلى أننا نمتلك مسبقاً صفةً مفهومة على التمام وهي صفة "فنيّ artistic"، إذاً هناك ما يكفي من الأسباب التي تحدونا لنُفرد للصفة الأخرى "جَماليّ aesthetic" تسميةَ ظاهرةِ الجمال وأيضاً القبح؛ إذْ إنّ له علاقة ارتباطٍ وثيق اللزوم بهذه الظاهرة، بدلاً من

تعقيد بحوثٍ هي مسبقاً كثيرة التعقيد بسبب التغيير الحاصل في المعاني أو إدخال كلمات غريبة غير مألوفة.

ربما تبدو المناقشة الآنفة مجرد نزاع حول المصطلحات، بَيد أننا سنجد أن الحال ليس كذلك، وأن تعريفَ كلمة "جَماليّaesthetic " يقدم دليلاً على جملةِ سؤال "**ما هو الفن، وما علاقة الجميل (beautiful) بالفن**؟" سنجد أن مطلب الجمال (beauty) هو الذي يؤهل جميع المطالب الأخرى، التي قد تسعى إلى الإشباع من خلال الفن، ومن ثم إنه يوحّد، بوصفه عاملاً مشتركاً في الاختلاف، بين كل الغرائز والأنشطة غير المتجانسة التي تذهب لتؤلف الفروعَ المختلفة للفن.

في الوقت الحاضر استُبدل هذا الرأي من الجميع بنسخةٍ من النظرية التي تطرّق إليها أولاً "شيلر"(Friedrich Schiller) في عمله "رسائل حول الجماليات"، ثم أعاد إحياءها السيد "هربرت سبنسر" (Herbert Spencer)، والتي تنص على أن الفن يتمايز عن التوظيفات الأخرى للنشاط البشري لكونه نوعاً من اللعب. تنسحبُ نظريةُ "اللعب" هذه على جميع فروع الفن المختلفة، لكنها تركز بشكل خاص على الفروع الأدبية وتتجاهل، كقاعدة عامة، تلك الفروع التي يكون فيها الجمال متحداً مع المنفعة، وتربطُ بين الفروع بخاصيةٍ مشتركة هي التأمل المنزّه عن الحرص، أما حقيقةُ هذا الزعم، سواء كانت صحيحة أم خاطئة، فهي أن هذه الفروع لا تخدم أي هدفٍ عملي بل تشكل نوعاً من العطلة في الحياة. وأضاف السيد سبنسر إلى نظرية "شيلر" عن الفن، بوصفه نوعاً من اللعب ويستمد قيمته من تحرره من أي حرص، فكرةَ أن الفن، مثله

في هذا مثل جميع أشكال اللعب الأخرى، هو نتيجة لتخزين الطاقة التي لم تجد تنفيساً لها بطرقٍ أخرى، لكنّ الفرضية المحدِّدة "لغريزة اللعب" هذه، والتي يكون الفنّ فيها مجرد واحدٍ من تجسيداتها، تغاضت عن حقيقةِ أن جميع الأعمال الكفؤة تقريباً، وبالتأكيد كل الأعمال الإبداعية، مهما توجهت إلى غاياتٍ عملية، لا بدّ أن تعتمد على فائضٍ من الطاقة، وأنها -تقريباً في كلٍّ منها- تحضر المتعة المختصة بالصرف المحسوب لمثل هذه الوفرة في الطاقة.

ولأن البروفيسور **جروس** ليس فقط أحد أبرز علماء الجماليات(aesthetics) الأحياء، بل هو أكبر سلطة مرجعية لما يخص **اللعب** (Play) وفق هذه الطريقة[1]، فإنه قد أضرّ كثيراً بنظريته الخاصة في الفن، أقصدُ عندما اضطر، في كتبه المتميزة حول لعب الإنسان ولعب الحيوان، إلى الاعتراف بأنه لَمِن الخطأ التحدث عن أية "غريزة لعبٍ" بهذه الطريقة، وأن اللعب ليس نشاطاً محدداً، بل هو مجرد نمطٍ من الأنماط قد يُقضى فيه كثيرٌ من الأنشطةِ البشرية أو معظمها؛ ولذلك رفض البروفسور **جروس** صيغة "الفن بوصفه لعباً" في نظرية السيد **سبنسر.** بَيد أنه بعد أن ألغى الفكرة **السبنسرية** عن "فائض الطاقة"، قام ببساطة بالعودة إلى نظرية "شيلر" القائلة إنّ الإمتاعَ المستقى من الفن يرجع إلى خاصيةٍ تميز جميع أنواع اللعب الأخرى، وهذه الخاصية هي الإحساس بالحرية أو العطلة.

1 كتاب "حول لعب البشر" لـ "كارل جروس" (Karl Groos)، يينا 1899، Jena.

لكنّ هذا بالتأكيد قلبٌ للترتيب الصحيح للحقائق، فنحن لا نستمتع باللعب لأن اللعبَ يجعلنا نشعر بالحرية، بل على العكس، نحن نحصل على متعةٍ أكبر وأكثر صفاء أثناء اللعب؛ لأننا أحرارٌ في التوقف وإجراء تغيير؛ أي فعلياً نحن أحرارٌ في فِعل ما لا نستطيع فعله أثناء العمل. لقد أجرى البروفيسور "جروس" نفسه، في صيغة لا تُنسى سنعرض لها تواً، ربطاً بين الإمتاع الخاص الذي يُسعى له عبر الفن وبين نشاطٍ مختلف تماماً عن اللَعب وفق ما تَقدّم. وآمل أن أبيّن أن التعارضَ، الذي أقامه "شيلر" بين السكينة والراحة في الفن من جهة، وقسوة الحياة من جهة أخرى، هو بعيد كل البعد عن أن يكون من الأساسيات. آمل، بما أعانتني عليه بعضُ فرضيات الأستاذ "جروس"، أن أطرح أن الحالةَ الجمالية هي نقيض ذلك؛ إذْ إنها حصيلة كل أفعال الانتباه الصحية المستمرة والمتكررة؛ وأن الفن ببساطةٍ، وبعيداً عن إقصائنا عن الإحساس الحقيقي بالعيش، ينتقي ويكثف ويضاعف حالات الصفاء التي مُنحنا منها عينةً نادرة جداً، وقليلة جداً، ومختلَطة للغاية، في سياق حياتنا العملية العادية.

وهنا يحضُرنا مرة ثانية التمايز بين لفظتَي فنيّ(artistic) وجماليّ (aesthetic)، وضرورةَ تخصيص المصطلح الثاني لوصف انطباعاتنا حول الجمال والقبح؛ إذْ بعد أن وجدنا أن التوظيفَ الفني لبعض الملَكات لا يمكن له أن يتمايز إنْ سميناه لعباً، سنجد أن أرقى الأعمال الفنية قد أُنتجت عندما وُظفت الأنشطة التعبيرية والمفيدة والمنطقية وغيرها من الأنشطة في أقصى توظيف عمليّ لها، ومع إقصاءٍ حتى لكل ديكور الزخرفة، ما قد يفسَّر كزوائد طُفيلية من اللعب على العمل. لا يوجد لعبٌ عندما يحسّن الخزّافُ

أو المهندسُ المعماري شكلَ إناء أو مبنى إلى أن يصل إلى ما نسميه جميلاً (beautiful)؛ ولا عندما يرتب كاتبٌ جُملَه، أو قاطعُ حجارةٍ نقشَه، بطريقةٍ لا نتعلمها فحسب بل نشعر بالسرور في سيرِ التعلم. وإنْ كان التحررُ من الاعتبارات العملية داخلاً، دونما ريب، في مثل هذه الصناعة، التي تجعل الأشياءَ الضرورية جميلةً، فإن تلك الحرية ليست هدفاً لهذه العملية الفنية، بل هي شرطها الضروري؛ إذْ نحن لا نتصرف بحريةٍ من أجل التمتع بالحرية، بل نمتع أنفسَنا لأنه حدثَ أن كنّا أحراراً لنفعل هذا.

لذلك، إذا أعطينا مسمى الفن لكل محاولةٍ من هذا القبيل تضيف صفة أخرى إلى جانب صفة المنفعة على الأشياء المفيدة أو الأعمال المفيدة، فهناك، إذاً، طبيعة مشتركة يتمايز بها الفن عن جميع الأنشطة الأخرى، سواء في العمل أم اللعب. وهذه الطبيعة المشتركة، التي تجعل اللعبَ أحياناً فنياً، وأحياناً أخرى تجعل العملَ فنياً، والتي إنْ غابتْ فسيؤدي غيابُها إلى إقصاء اللعب والعمل على حدٍّ سواء خارج فئة الفن (art)، هي بالضبط ذلك الطابع القائم بذاته الذي أرغب في أن أخصص له كلمة "جماليّ aesthetic". إنْ نحن تفحصنا جميعَ فئات الفن، بغض النظر عن هدفها الرئيس، سواء كان بناءَ شيءٍ مفيد، أم شرحَ شيءٍ مهم أو تسجيلَه، أو التعبيرَ عن عاطفةٍ، أو إشباعَ رغبةٍ، أو فعلَ شيءٍ ما سواء كان عملياً أم غير عملي، مفيداً أم مؤذياً، فسنجد أن تحقيق هذا الهدف الرئيس يتمايز من خلال محاولةِ تجنب القبح قدر المستطاع، وتحقيقِ أكبر قدر ممكن من الجمال (beauty) الذي تسمح به الظروف الخاصة. ربما يكون المبنى أو الآلة المطلوبة خرقاء في أجزاء منها لا شك؛

وربما يكون الشخص المراد رسم صورته قبيحاً بالطبيعة؛ والحقيقة المراد توصيفها ربما مثيرة للاشمئزاز؛ وربما تكون الغريزة التي تبغي الإشباع وحشيةً أو بذيئة؛ ورغم ذلك، إنْ كان المبنى أو الآلة، أو الصورة، أو الوصف، أو الرقص، أو الإيماءة، أو الثوب، سيؤثر فينا بفنيّته، فلا بد بالضرورة أنه يمتلك، بدرجة أو بأخرى، الميزة الخاصة بما يكون جميلاً (beautiful). وفي حالة العكس، حيثما لا يكون مطلبُ الجمال (beauty) واضحاً جلياً، وحيثما لا توجد محاولة لإحلال الجميل محل القبيح، في الخط مثلاً أو في الفراغ أو اللون أو الصوت أو الكلمات أو الحركات، هناك لا تنطبق كلمة فنيّ (artistic)، بل تستخدم بدلاً منها عباراتٌ مخالفة لها في التمييز، مثل عبارة **بارع تقنياً**، أو **معقول منطقياً**، أو **مناسب عملياً**، أو **مقبول حسياً**، أو **مثير عاطفياً**، أو **يستحق الثناء أخلاقياً**، أو أي من النعوت الأخرى التي تصف جدارةَ العمل البشري أو اللعب البشري. الفن، إذاً، هو إظهارٌ لأية مجموعةٍ كانت من الملَكات، وتعبيرٌ عن أية غريزةٍ كانت من الغرائز، واستجابةٌ لأية حاجةٍ كانت من الاحتياجات، وهو كفوء بأية درجة كانت؛ أيْ بمعنى أنه منضبط وقابل للإضافةِ إليه وتعديلِه أو انعطافِه، في طاعةٍ لرغبةٍ منفصلة تماماً عن أي من هذه، ممتلكاً أسبابه الخاصة ومعاييره الخاصة ومقتضاه الخاص؛ حيث رغبته هي الرغبة الجمالية (aesthetic). أما الميزة التي تلبي هذه الرغبة الجمالية فهي ما نسميه **الجمال** (Beauty)؛ أما الصفة التي يجتنبها أو يقلل منها فهي **القبح** (Ugliness).

نأتي الآن إلى المشكلة الرئيسة الثانية في مسألة الجماليات: ما **الجمال** (Beauty)؟ أَهو صفة محددة بعينها، يسعى الجميعُ إليه

قاطبة بدرجة أو بأخرى، ويدركونه، أم الجمال مجرد التعبير عن علاقات متغيرة معينة، عن علاقات ملائمةٍ أو تجديدٍ أو تقليدٍ، وهكذا دواليك؟ يستمر عدد من المتخصصين في الجماليات، كتفسيرٍ كلي أو جزئي، في القول إن الجمال هو تكيف مرئي لغاية مقصودة سواء كانت بشرية أم إلهية. نجد هذه الفكرة موجودة ضمناً، على سبيل المثال، في إصرار "راسكين" فقط على الضروريات المفيدة والعملية في العمارة. ورغم ذلك، إن هذا التفسير له القليل من المصداقية الفلسفية، وقد تم دحضه سابقاً وبشكل معمق من قِبل "كانط"، وللتذكير فقط إنه مَن أسهمت قدرتُه على التمييز والحكم مساهمةً مهمة في مجال الجماليات. هناك شرحٍ آخر للجمال يخلط بينه وبين المهارة الفنية أو الوضوح المنطقي، اللذَين يحتاجهما الجمالُ ليظهر؛ وهناك فكرة أخرى تتكرر بشكل أكثر خفية ضمن التوجه مؤخراً لجعل سهولة الإدراك ليست شرطاً[1] للجمال، بل معادِلاً للجمال وتساويه؛ فعملية التعريف بالصورة مثلاً أو التمثال، وفق مثل هذا التبسيط للخطوط والأسطح المستوية، لكي يصبحا مفهومَين بسهولة بمثل هذا الترتيب، تعني كأننا نجعل الصورةَ أو التمثال يدفعان لنا ثمن فهمنا لهما. ومن الصعب للغاية تفادي هذه النظرة الخاطئة حالياً؛ حيث توجد في أقصى درجات الفهم الفني دقة بين المشتغلين بالجماليات.

---

1 انظر "كورنيليوس" (Hans Cornelius) "القوانين الأولية للفنون الجميلة"، 1908، المستقاة من كتاب "هيلدبراند" (Hildebrand) "مشكلة الشكل". راجع "المشكلة المركزية في الجماليات" في الكتاب الحالي.

أما الفكرة البديلة، أي حتى يكون الشيءُ جميلاً تجب علاقة فريدة قائمة بذاتها بين الأشكال المنظورة والمسموعة وبيننا نحن أنفسنا، فيمكن استنتاجها من المقارنة بين الأعمال الفنية مِن أنواع وفتراتٍ ومناخاتٍ مختلفة؛ إذْ إن مثل هذه المقارنة ستُظهر أن نِسَباً محددة وأشكالاً ونماذجَ وتكوينات تميل نحو التكرار حينما لا تعيق الفنَّ رغبةٌ واعيةٌ تتعمد التجديد. سوف تُظهر مثل هذه المقارنة أن الجنسَ البشري يفضل دائماً أن يكون أثاثه وحاجياته المنظورة، مثلاً، مجسِّدةً لبعض ميزات خاصة من التناظر وعدم التناظر، ومن التوازن، وأيضاً تأكيد جانب على آخر؛ وهو دائماً، عند التصرف بشكل عفوي ومن دون تَفكّر، يعدّل الأشكالَ التي يوفرها الواقعُ له، أو توحي بها المتطلباتُ العملية إلى أن يطابقها مع أنماطٍ متكررة محددة. مثل هذه الدراسة المقارِنة، التي بدأت للتو في أيامنا هذه (والفضل يعود جزئياً إلى التسهيلات الميكانيكية مثل صبّ قوالب الأشكال والتصوير الفوتوغرافي)، يجب أن تصبح جوهر علم الجماليات كله. لا يمكن إلا لدراسة عمل الفن أن تجيب عما ينضوي تحت اسم الجمال، وما ميزات الشكل الرئيسة التي تعتمد خاصية الجمال عليها. وإلى أن نعلم هذا، سنستمر في التكهنات المبهمة أو حتى غير المجدية للفلاسفة السابقين حول الكيفية والسبب اللذَين يؤثر بهما الجمالُ فينا بالمطلق، وسنستمر في التخمينات العشوائية لنقاد الفن حول الأسلوب الذي تأتّى فيه الحصول على مثل هذا الجمال.

اعتمدت هذه الدراسة المقارنة للفن -أي مقارنة فئة بفئة، عمل بعمل، تفصيل بتفصيل- حتى الآن، بشكل أساسي، على المحاولات التي بُذلَت للتأكد من هوية مؤلّفي الأعمال الفنية الفردية، على

سبيل المثال، محاولات علماء الآثار من نوع "جوستاف فيلهلم فورتفانغلر" (Gustav Wilhelm Furtwängler)، و"جوزف لوي" (Josef Löwy)، و"ويكو" (Wickow)، ومحاولات ذواقة الرسم من مدرسة "موريللي". ومن ناحية أخرى، كان مما ساعد هذه الدراسة بشكل كبير هو الدراسات والتوضيحات، التي قام بها عدد قليل من الفنانين العمليين، مثل النحات "أدولف فون هيلدبراند" (Adolf von Hildebrand) في كتابه (حول الشكل النحتيّ)، ومثل "راسكين" نفسه، ليس فقط في كتاباته، بل في الرسوم البيانية والرسوم التوضيحية التي أضافها كتكملةٍ مساعِدة لكتاباته.

من المحتمل أن يتم رفد هذه الدراسة للبنية الحقيقية للعمل الفني، عاجلاً أم آجلاً، ليس فقط بالمقارنة المنهجية للشكل كما يوجد في الفن - فن الحائك أو الخزّاف أو صانع الأسلحة، وبالقدر نفسه فن المهندس المعماري أو الرسام- وكما يوجد في العمل، رفيعاً كان أم متدنياً، بل أيضاً عبر مقارنة الشكل الموجود في الأجسام الواقعية والشكل المعدّل بالفن أو "البعيد عن الأشكال الواقعية". في أرقى المنحوتات، من العصور القديمة والقروسطية، لا تؤدي العضلات، على سبيل المثال، دوراً وفق النظام الحركي الواقعي، فالكثير من حقائق بنية الجسم يجري الابتعاد عنها لمصلحة البحث عن سطحٍ وكتلةٍ تروقان للفنان. وبطريقة مشابهة، يتعارض منظور؛ أي تكوينٌ الصورِ العظيمة مع تكوين المنظر الواقعي؛ وعلى هذا النسق، تُجعَلُ الأشكالُ الحيوانية والنباتية متناظرة وإيقاعية ومنسجمة مع المقتضى الجمالي الذي يمكن رؤيته على حد سواء في صنع السلال من عملِ البدائيين، وأيضاً في المنحوتات القوطية من عملِ نحّاتي الحجارة.

لقد استخدمتُ أكثر من مرة تعبيرَ "المقتضى الجمالي" (aesthetic imperative). بطبيعة الحال هذا المقتضى يكون مضمراً ضمناً في كل التقاليد الفنية، ويوجه ممارسةَ كل حِرفيّ وكل مدرسة فنية، بل حتى لو تمكنا من أن نترجم إلى مصطلحات منطقية؛ أي إلى كلمات مفهومة، ذاك غير المنطوق به، وتلك الخيارات التفضيلية التي لم تجرِ صياغتها، والتي يخضع لها كل فنان ويطيعها، عظيماً كان أم قليل الشأن، فسنعرف وقتئذٍ بدقةٍ ما هو الجميل وما ليس بالجميل، وأين تكمن الميزة الأساسية لكل عملٍ فني وكل مدرسة، لكن لأنّ الممارسةَ الفنية هي التعبير الخاص والوحيد للجمال، ولأنّ الأسبابَ التي تحدد مستوى الحِرفيّ تنبع بالضرورة من اللاوعي -طالما أننا نربط الوعي بالمنطق والكلمات- فإنه لا يمكن أن نواصل دراسة ماهية الجمال إلا بالأساليب العلمية للمقارنة والحذف. نستطيع أن نرمز لهذه الطريقة، وأن نجعل منها مثالاً بتطبيقها على الفن البصري، فنأخذ صورة فوتوغرافية لموضوع واقعي، وصورة أخرى معدّلة فنياً لهذا الموضوع نفسه، ثم نمحو ونضيف ونعدّل في الصورتين إلى أن تصبح كلتاهما متشابهتين، باتّباع نظام التحليل والتوليف العملي نفسه وتطبيقه على مختلف أنواع الأعمال ودرجات تَميزها؛ فنحدد من خلال هذا الحذف والدمج ما الذي يمثل ما نسميه "جمالاً"، ومن ثم نتثبت من صحة استنتاجاتنا عن طريق المقارنة المعالَجة إحصائياً للأشكال الفنية المتكررة، التي ستُثبت قبولَها عالمياً حال وجود انتظام متماثلٍ في تكرارها.

ولكن ما السبب الذي يجعلنا نفضّل ترتيباً محدداً للخطوط والألوان والأسطح والأصوات، ناهيك عن الكلمات؟ الجانب

النفسي من الجماليات، واعتماده المتبادل على كل أسئلة العلوم العقلية، يبدأ بهذا السؤال الذي سيكون تعبيره العلمي كالآتي: ما هي أولاً حقائق الوعي، وما هي ثانياً العمليات الفيسيولوجية، التي تترافق مع الرضا والإشباع من أشكالٍ معينة لكونها جميلة وتكمن وراءها، وتترافق مع عدم الرضا من أشكال أخرى معينة لكونها قبيحة؟

هذه المسألة، التي حلها النهائي مشروطٌ، بشكل طبيعي، بتقدم علم النفس عموماً -لا شك- تطرح نفسها مجدداً فيما يتعلق بكل نوع من الفن، وكل حرفة تنطوي على مسائل الجمال والقبح. بَيْدَ أنّ هذه المسألة معقدةٌ للغاية في الأدب بفعل اهتماماتٍ أخرى، منطقية وعاطفية وعملية، تؤلف القسم الأكبر مما هو جزءٌ فقط من الفنون جميلة؛ وتحجب وضوحَها مسائلُ تفصيلية لم يتم تفحص أيٍّ منها بشكل صحيح، وتتعلق بالعمل المباشر للكلمات. حتى جماليات الموسيقى -إنْ أمكن القول- لا تزال في حالة أكثر تخلفاً بسبب الصعوبة الكبيرة في المراقبة الذاتية والخلط الذي لا يُرتجى منه خيرٌ في المصطلحات المستخدمة. لذلك، وعلى الرغم من قيمة أشخاص مثل "ستومبف"(Stumpf) و"هانسليك" (Hanslick) و"دورياك"(Dauriac) [1]، لم ألحظ كثيراً من التقدم منذ التحليل البارع للراحل "إدموند جورني" (Edmund Gurney)، الذي دحض عملُه العظيم (قوة الصوت) كل ما وجِد من التفسيرات، لكن

1 "كارل ستومبف" في كتابه "علم نفس نبرة الصوت"، 1883. "إدوارد هانسليك" في الطبعة الجديدة من "الجمال في الموسيقى"، 1896. "ليونيل دورياك" في مقالته "الروح الموسيقية"، 1904. وأيضاً، "ثيودور بيلروث" في مقالته "من هو الموسيقي؟"، 1898.

دون إحلالٍ لأية تفسيرات جديدة محلها. على أنّ الفنون الجذابة للعين قد أثبتت طواعيةً أكثر للتحليل النفسي، فقد خضعت أكثر بكثيرٍ للفحص العلمي بفضل الخبراء المتذوقين، وعلماء الآثار، وعلماء دراسة المجتمعات والثقافات البشرية. وفيما يتعلق بهم، من الممكن بالفعل أن تظهر المسارات الرئيسة التي تتحرك وفقها الملاحظةُ والفرضيةُ؛ أي الاتجاه الذي سيكون ملزِماً لكل فئات فلسفة الفن بأن تذهب فيه.

III

واحدة من أنفع النتائج السلبية للدراسات الجماليات الحديثة -وهي نتيجةٌ تعاونَ على الوصول إليها مختلفُ الطلاب والخبراء المتذوقين وعلماء الآثار والمؤرخين وعلماء النفس دون تقدير كامل لأهميتها ـ هي التمييز بين خواص الشكل البصري؛ النسق، أو بإيجازٍ أكثر "الشكل"، وبين الخواص التي تدل فيها هويةُ تعريف هذا الشكل على أنها تمثل موضوعاً معيناً؛ فكل مجموعة خواص من هاتين المجموعتين يمكن أن تُحدث فينا أثراً مستقلاً عن الآخر، وحتى مناقِضاً للآخر في بعض الأحيان، وطريقة فهم إحداهما لا تُشابه الأخرى. ومن ثم من الممكن أن يؤثّر فينا شكلٌ معين؛ أي ترتيبات محددة للخطوط والمستويات والألوان، كتأثيرِ ما نسميه قبيحاً رغم أن الموضوع المتمثِّل؛ أي الشيء الذي جعلنا نبدأ التفكير فيه، يؤثر فينا كتأثير ما نسميه جميلاً[1].

لنأخذ، على سبيل المثال، بعض الأكاليل المرسومة أو المنحوتة؛ فهي تمنحنا متعةَ التفكير في جمال الزهور ونضارتها وحلاوتها وبهجة ما يصاحبها من ظروف، ورغم ذلك إن خطوطها المكسورة وبروزاتها غير المنتظمة تنغّص على متعتنا بتشويشها وغياب انسجامها، فالزهور المشار إليها، إذاً، كانت ممتعة، لكن النسق الذي أظهرها كان بائساً. أو لنأخذ رسماً للوجه، وليكن بريشة "فان آيك" (Van Eyck) أو

1 راجع فصل "الاستجابة الجمالية" في الكتاب الحالي.

"رامبرانت" (Rembrandt)؛ ربما يصدمنا الرسم بقباحته عندما نعرف أنه رسمٌ لوجه إنسان، فنبدأ وصفَ ما نرى من خصائصه البغيضة في البنية، وسوء الحالة الصحية، وسوء المزاج أو الشهوانية، لكنه في الوقت نفسه قادرٌ على إدهاشنا بأنه جميلٌ إنْ نحن انتبهنا إلى خصائصِه الجوهرية كشكلٍ بصري، وإلى الأسلوبِ الذي يملأ به فضاءَ المكان، وإلى حركةِ الخطوط والأسطح، وإلى الانسجامِ التام في مظهره.

هذا الاختلاف بين ما يُرى في الشيء وبين ما يوحي به هذا الشيء ويشير إليه يوضح سببَ اهتمام العامة بصورٍ يرفضها عشاقُ الفن كلّياً، ويوضح، من ناحية أخرى، سببَ افتتان الأشخاص المعنِيّين بالجماليات بالتنسيقات على الأثاث وبأشكال الأوعية والأواني التي يمر بها الشخص ذو الاهتمام العملي أو الأدبي دون أن يولِيها نظرة؛ وبشكل مشابه، يوضح سببَ الإشاحة عن الكثير من "الأعمال الفنية"، وكأنها قذى للعين من قبحها مِن بعد لحظةِ اهتمام حريص بها، كرسومٍ توضيحية للكتب أو كرسومات للوجه مثلاً؛ بينما أشياء أخرى غير بارزة بالمرة، وبالكاد يُدلى في البداية برأيٍ حولها، مثل إفريز أو كرسي أو طاولة، تجد طريقها إلى وجداننا وتسبب لنا ضيقاً مؤكداً إنْ تشوهت ملامحها.

هذا الاختلاف بين ما يُسمى عموماً الشكل والموضوع الذاتي (رغم أن الأوضح القولُ "الشكل والموضوع الخارجي") يقابله ذاك الاختلاف بين رؤية الشيء وإدراكه[1]. عندما يرى رياضيٌّ أرنباً قبل

1 هذا هو الإدراك الذي قصده "ألفريد بيْنيه" في قوله: "الإدراك هو العملية التي يكمّل العقلُ من خلالها انطباعاً للحواس بالصورة المرافقة له". انظر عمل "بيْنيه"

إطلاق النار عليه، فهو لا يرى؛ إذْ لا يستطيع أن يرى الشكلَ الكامل للحيوان؛ لكنه يلاحظُ ويستبيْنُ بعض الميزات الخاصة، بسبب البيئة المحيطة، فتعطيه فكرةَ أنه أرنب. ما أوحي إلى كلبه عبر رائحةٍ معينة هو فكرة الأرنب، لا أكثر ولا أقل؛ أيْ توليفةٌ من ميزاتٍ متنوعة. ما تُسمى خطأً الأوهامَ البصرية، التي من خلالها نخطئ في تقدير الأحجام والاتجاهات والهيئات، فنعتقد الشيءَ شيئاً آخر أحياناً كأن نرى السطحَ مستوياً مثلاً بدلاً من رؤيته بارزاً، والدخانَ بدلاً من الماء، والشجيرةَ عوضاً عن شخصٍ، لَهي دليلٌ على أن ما يفترض أنه فعلُ نظرٍ هو في الحقيقة بناءٌ عقليٌّ للشيء بنسبة تسعة إلى عشرة، مقابل دلالةً بصرية أو دلالتين.

ما قد تمثله حقيقة البصر؛ هذه الطريقة المختصرة في الإبصار، هي المعتادة كلما وجب علينا أن نقرر ما الذي ربما تمثله حقيقة إبصارٍ ما، وذلك عندما نريد لعملنا أن يعبُر إلى تفسير مشابه آخر أو يتكيف معه؛ إنها طريقةٌ في الإبصار تخصّ تغييراً سريعاً في العالم من حولنا، أو تحولاً سريعاً لانتباهنا. أما الإبصار العميق؛ أي **الإبصار الحقيقي** إذا جاز التعبير؛ أي إدراك الشكل المرئي في تفاصيله وفي كُلِّيته، فإنه يحدث كلما وُجِدنا طويلاً، أو بشكل متكرر، قبالةَ الأشياء الخارجية نفسها، وكانت لدينا فرصة التآلف مع هيئتها: هذه هي الحال التي نرى بها الغرف التي نسكنها، والبلد الذي نعيش فيه، والملابس التي نرتديها، والأدوات التي نتعامل معها، والأشخاص الذين نهتم لأمرهم؛ فخاصيةُ هذا النظر تختلف عن النظر المدرِك

"التفكير المنطقي"، وعمل "إيبوليت تين" "الذكاء".

في أنها عبارة عن الاحتفاظ في ذاكرتنا بحضور مرئي للشيء. لذلك، كما تم التلميح مسبقاً، يمكننا تحمّل القبح بمجرد أن ننظر إليه نظرة مدرِكة، أو بمعنى أن نستبيْن فيه خاصيةً، ونتابع ما تجرّه من أفكار موحيةٍ؛ لكننا نطلب الجمالَ كلما عاودَ اهتمامُنا إلى شكلٍ، أو تريّثَ عند تفاصيله، أو واجه صورةَ شكلٍ متشبث بالذاكرة. وبالعكس من ذلك، نتجنب وننسى الحقائقَ القبيحة للواقع، بينما نسعى كَرّةً ثانية لرؤيةِ أو تذكرِ كلّ المشاهد التي أثّرت فينا لأنها جميلة. وفي حين أن جاذبية الإيحاء هي، بطبيعة الحال، الخاصية الجوهرية لأعمال الفن، والخاصية القابلة للتغيير والبِلى، فإن سحرها الدائم وجدارتها الجوهرية يتمثلان في الجاذبية، التي نسميها الجمال، في شكلها.

الآن، النظر إلى الشكل بتعمق، وركون انتباهنا على ميزاته الجوهرية، والتعرف الإدراكي على الشكل وفق هذا النحو، تقتضي ضمناً، من جانبنا، نشاطاً خاصاً يأتي، حسب الحالة، مصحوباً إما بالرضا والإشباع وإما بعدم الرضا. هذا النشاط الخاص هو تفسيرُ الشكل وفقاً لحقائق تجربتنا الداخلية، وإسنادُنا إلى الشكل أنماطَ الوجود والتحرك والشعور المشابهة لنا؛ وهذا الإسقاط التصوري لحياتنا داخل ما نراه يكون إما إسقاطاً مبهجاً وإما غير مبهج؛ لأنه إما يسهل حيويتَنا الذاتية وإما يعوقها.

يُعدّ اكتشاف هذا الإسقاط -لتجربتنا الباطنية على الأشكال التي نراها وندركها- هو الاكتشاف المركزي لعلم الجمال الحديث. وقد جرى الإنباءُ عنه من قبل الكثير من علماء النفس، وهو مضمَّنٌ في استعارات كثيرٍ من الشعراء، لكنه يَدين بأول إفادةٍ واضحة له، وأول تسميةٍ مناسِبةٍ، لـ "رودولف هيرمان لوتسي" (Rudolf Hermann

Lotze)، الذي كتب قبل خمسين عاماً، في كتابه (عالم مصغَّر)، فقرةً قُدِّر لها أن تصبح كلاسيكية في العلوم العقلية، وأنا أقتبسها لأنها تعرض هذه الظاهرة النفسية دقيقة التعقيد بأمثلة مألوفة وواضحة جداً:

"لا يلتقي خيالُنا مع شكلٍ مرئي يعانده إلى درجةٍ لا تُمكّن خيالَنا من نقلنا إلى داخل هذا الشكل ومشاركته حياته. ولا تقتصر إمكانية الدخول -إلى داخل الحالة الحيوية لأجنبيّ عنا- على المخلوقات التي تقترب أنواعها وطرائقها منّا فقط؛ مثلاً لا تقتصر على الطائر الذي يغني بفرح أثناء طيرانه، بل تتعداها لتشمل بالطريقة نفسها حيّز الوجود الضيق للرخويات؛ إذْ نحن ندرك بخيالنا عيشَها الرتيب الذي يحدث من فتحها وإغلاقها لقشرتها الصَدفية. ونحن لا نُسقط أنفسَنا عبر خيالنا داخل أشكال الشجرة فقط -فنطابق بين حياتنا وحياة البراعم النحيلة التي تكبر وتتمدد خارجاً، ونشعر في روحنا بفرحة الأغصان وهي تتدلى وتتوازن بلطافة في الأجواء- بل بالقدر نفسه نمتد بهذه المشاعر نحو الأشياء التي لا حياة لها، فنعِيرها معنى. نحوّل، من خلال هذه المشاعر، كتلَ الجمادات في مبنى إلى أطراف كثيرة من أطراف جسمٍ حي يعيش تجربة "جهد الجمادات من داخلها الذي ننقله إلى داخل أنفسنا". (الكتاب الخامس) "إن تخيلَ الأشياء كما هي بالنسبة إلى نفسها"[1]، كما كتب "بول سوريو" (Paul Souriau)•[2]، عالم النفس اللمّاح، الذي كان يمكن

1 "جماليات الحركة L'Esthetique du Mouvement"، باريس، 1889.

2 • في عام 1889، نشر "بول سوريو" أفكاره حول جماليات الحركة، حيث وصف مستويين من جماليات الحركة: الجمال الميكانيكي (أيْ تكيُّف الحركة بغرض تحقيق الهدف المرجو منها)، والتعبير الحركي (أيْ معنى الحركة بالنسبة إلى المراقِب)، وبذلك ميز "سوريو" الحركة عن إدراكها وفهمها. (المترجمة).

لجمالياته أن تكون استثنائية لو أنه أضاف إلى تحقيقاته الخاصة معرفةَ الفكر الألماني المعاصر. يقول:

"إن تخيلَ الأشياء كما هي بالنسبة إلى نفسها هو بمنزلة تخيلٍ لِما يمكن أن تكون عليه لو كان لها وعيٌ خفي بوجودها. بين أيدينا الآن طريقة واحدة فقط لتخيل الأشياء من داخلها، ألَا وهي أن نضع أنفسَنا بداخلها".

وللتعبير عن هذا "الوضع لأنفسنا داخل" الأشياء - التي ننسب إليها أحوالاً من الشعور والتصرف مشابهة لنا ـ قامت اللغةُ الألمانية بتقديم أفضل تعبيرٍ موفَّق: سمّته (Einfühlung)[1] وهو تعبير يعني حرفيًا[2]• "الشعور بأنفسنا في الداخل". مثل هذا الإسقاط التخيلي **لأنفسنا وهي موجودة في داخل** أشياء خارجية؛ أيْ هذا التفسير لأنماط وجودها على ضوء تجربتنا الخاصة؛ أيْ هذا "التقمص العاطفي"، لا يظهر فقط في كل الشعر؛ حيث يقف على حدود التعاطف الدرامي والأخلاقي ويتداخل معه، بل في أساسِ عددٍ لا يحصى من الكلمات والتعابير التي جعلتنا كثرة استخدامها يومياً نغفل خصوصيتها المميزة. نقول، على سبيل المثال، إن التلال تتكور والجبال تنهض، على الرغم من أننا نعلم، كحقيقة جيولوجية، أن ما تفعله التلال والجبال حقاً هو أنها تتعرض لعوامل تعرية من الأعلى، وثخانة من الأسفل. كما أن الأقواس تثِب، والقباب تتسامق، وأبراج الأجراس تؤشّر، رغم أن

---

1 سوف يرى القارئ في تعبير (التقمص العاطفي الجمالي) أن هذا التعبير الموفق لم يخْلُ من عيوب خطيرة.

2 • أوردت الكاتبة التعبيرَ باللغة الألمانية وشرحَته فقط بما معناه، وقد استخدمتُ لترجمة المصطلح الألماني مصطلحَ "التقمص العاطفي". (المترجمة).

المباني المادية تقوم ببساطة بالانصياع لقوانين الجاذبية. لا بل أكثر من ذلك، فنحن ننسب الحركةَ إلى خطوط وأسطح ثابتة لا تتحرك، فنقول عنها إنها تتحرك وتمتد وتنساب وتنحني وتلتوي... إلخ. إن ما تقوم به هو -وأستعير هنا صيغة **م. سوريو** بارعة التوصيف- "ما سنشعر به لو كنا في داخلها". ولأننا **موجودون** في داخلها، فإن عبارة "لقد شعرنا بأنفسنا" تصور تجربتنا الخاصة في داخلها، أو، بشكلٍ أصح، داخل النسق الذي تمثله. وهنا، وقبل التعمق في هذا الموضوع، والوجود في حضرة أكبر مكتشف في هذا المجال من الجماليات، اسمحوا لي أن أطلب من القارئ التفكير في الجملة الأخيرة لاقتباسي من "لوتسي": "نحوّلُ، من خلال هذه المشاعر، كتلَ الجمادات في مبنى إلى أطرافٍ عديدة من أطرافِ جسمٍ حي"؛ ذاك هو النص اللمّاح، لكنه لا يزال كثير التجزؤ. وها هو التعليق الكامل الواضح ذو التطبيق الأبعد مدى يقدمه لنا "ثيودور ليبس" في عمله العظيم (الجماليات المكانية والأوهام البصرية) (Spatial Aesthetics and Optical Illusions):

"عندما يَرفعُ **العمودُ الدوري** (Doric) نفسَه، ما الذي بالضبط يقوم بفعل الرفع؟ هل هي كتلة الحجر التي صُنع منها العمود؟ ... ليس العمود مَن يقوم بهذا الرفع، بل الصورةُ المكانية التي قُدمت لنا بوساطة العمود؛ أيْ ليست المواد التي تجسد الأسطحَ، بل الخطوط والسطوح والأشكال الجسمانية المحصورة بالخطوط، والتي تملأ الفراغ المجسم؛ إنها الخطوط والسطوح والأشكال التي تنحني أو تلتوي، وتتمدد أو تنكمش. وهي أيضاً، هي فقط، بالنسبة إلى تأملنا الجمالي، عنصر المَحمل. ليس سقفُ المبنى هو الذي يضغط نحو

الأسفل، بل السطحُ المرئي للسقف هو ما يضغط إلى الأسفل، أو ينصاع لتوجهٍ ينزع نحو الأسفل.... تركّبُ الكتلُ المادية -وفق الشرط المسبق المحسوب لوجودها المادي- وزنَ مادتها وتماسكَها وقوةَ حملها وما إلى ذلك؛ أو تركّبها وفق أفضل ما يؤدي إلى الوجود المادي للكلّ برمته. تتركّب الأشكالُ وفق سلوكِ شخصيتها الجمالي، أو وفق سلوكٍ يكون مهماً جمالياً. مثل هذا التركيب المهم للعلاقات الجمالية يُعطى بالفكرة (أي، لخيالنا). يمثل ترتيبُ الكتل المادية الإبداعَ التقني؛ لكنّ هذا التركيب للعلاقات الجمالية هو فقط الذي يمثل لخيالنا عملاً فنياً. وكما في كل حالة أخرى، هنا أيضاً يكون أساس عمل الفن عالماً خيالياً موحداً ومغلقاً في وحدةٍ مع ذاته".

هذه الظاهرة الجمالية (Einfühlung)، أو (Empathy) "التقمص العاطفي"[1]، مثلما ترجمها إلى الإنجليزية البروفيسور **تيتشنر** (Titchener)، هي بالتالي موازية لظاهرة التعاطف الأخلاقي. وكما هو الحال عندما "نضع أنفسَنا داخل المكان"، أو بطريقة أكثر عامّية "داخل جلد" إنسان آخر، فإننا، في الواقع، نعزو إليه المشاعر التي لا بد أنْ نشعر بها إنْ وُجدنا في ظروفٍ مشابِهة؛ ولذلك، ولدى النظر مثلاً إلى العمودِ الدُّوري وتاجِه، إننا ننسب إلى الخطوط والأسطح؛ أي الأشكال المكانية، تلك التجارب الحركية التي لا بد أنْ تعترينا لو وَضَعنا أجسادَنا داخل شروط مشابهة. علاوة على ذلك، مثلما يعني

1 "إدوارد تيتشنر"، كتاب "علم نفس عمليات التفكير" (ماكميلان، 1909، ص 21): "هذه، مثلما أفترض، هي حالةٌ بسيطة من "التقمص العاطفي" إنْ كان لنا أن ننحت مصطلحاً يترجم كلمة Einfühlung..."، وص 181: "إنهم يتناهَون تدريجياً ويتماهون داخل تلك الاختبارات للتقمص العاطفي"، إلى آخره.

تعاطُفنا مع حزن جيراننا أننا نعرف ضمناً الحالات المتصارعة -مثل الأمل، الانكفاء على الذات، الألم، جهود دفع الألم- التي تشكل حزناً مشابهاً موجوداً في تجربتنا الخاصة؛ إنّ هذا الإسناد الجمالي، الذي ننسب فيه إلى أشكالٍ مرئية أحوالَنا الدينامية الحركية، يعني ضمناً أننا نعرف في وعينا الجهودَ المختلفة والضغوط المتنازعة، والمقاوَمة والخضوع التي تمثل تجربة معينة من تجاربنا الحركية والإرادية. عندما ننسب إلى العمود الدوري حالة قريبة من حالتنا في وضعية الانتصاب باستقامةٍ، وتحدي قوة الجاذبية، فهذا يعني أن في ذهننا إحياء لمسرحية درامية صغيرة -خَبرناها عدة ملايين من المرات، وباتت مسجلة في ذاكرتنا- حتى تلك المسرحية الأقل تكراراً، مسرحية الأمل والخيبة والعذاب، التي أعيد إحياؤُها في حالة حزنِ جارنا، فنسبناها إليه.

لكنّ علم النفس الحديث، بدءاً من العمل المبكر لـ "فيلهلم فونت" (Wilhelm Wundt)، يميل إلى أن يعلّمنا أن إحياء الذاكرة هو تكرارٌ لسيرورةٍ سابقة من الماضي، لكنها ضعيفة وضبابية؛ فعندما نُسقط تصورياً داخل روح جارنا المفجوع بالفقد مشاعرَ مماثلة لتلك التي عشناها بأنفسنا في مناسبات مشابهة، وعندما نفسر أشكال العمارة بمصطلحات ضغوطنا وجهدنا العضلي وتسلمينا للأمر ومقاومتنا، وبتركيباتها التي ذكرناها، والتي نسمّيها إيقاعاً، فإننا في الحالتين، ومهما بدا الاختلاف بينهما، نُنتج في أنفسنا تلك التجربة الدينامية الحركية الخاصة التي ننسبها إلى الشخص الذي تعاطفنا معه؛ أي إلى الشكل "الذي شعرنا بأنفسنا في داخله". إسقاط تجربتنا على داخل "أنا الغَير" ينطوي على إحياءٍ مختلِفٍ

في درجة وضوحه لتلك التجربة في أنفسنا. وذلك الإحياء، وبحسب درجته من الوضوح، يخضع لِما صاحَب التجربةَ الأصلية من شعورٍ بالرضا أو الاستياء. ولذلك، وعندما ننسب إلى أشكالٍ مرئية أحوالَنا في الحياة، التي لايزال إلى الآن إحياء تجربتها الماضية محبَّباً لنا وممتعاً، فإننا نستقبل الشكلَ -الذي صار متحركاً بفضلنا- باعتباره "جميلاً"؛ وعندما تكون كل عمليات إسناد الصفات وإحيائها لتجاربنا الدينامية على نقيض ذلك؛ أي غير محببة لنا، فسنتجنب هذا الشكل باعتباره "قبيحاً". ولا يجب على القارئ أن يفترض أن مثل هذا "التقمص العاطفي" لا يوجد إلا في تعاملاتنا المعقدة والخيالية مع عالم الفن. على العكس من ذلك، لَئِن كان "التقمص العاطفي" قد حدد وجودَ الفن، وبالتالي أمكنه أن يشرحه، فمردّ هذا بالضبط إلى أن "التقمص العاطفي" هو ظاهرة عقلية ابتدائية (أو مجاورة للابتدائية) تُصاحب كلَّ تأمل مكاني، مهما جعلتنا ألفتنا له نتغاضى عنه. دعونا نسائل أنفسنا مثلاً حول معنى ونتائج عبارة الأستاذ "كولبه" (في كتابه **خطوط عريضة لعلم النفس**، ص. 336)، وهي أن "الشكل هو مجموع الامتدادات". بكل وضوح! لكن عندما لا يكون **الامتداد** مجرد تعبير لفظي (ولكي يصبح تعبيراً لفظياً!) يجب إذاً أن يكون **امتدادَنا نحن**؛ لأن الجمادات لا يمكن أن **تمتد**، أو، فعلياً، لا يمكنها أن **تتجه** بالمعنى الحَرفي، وبالتالي إسباغ الامتداد هو إسباغُ عنصرٍ من العناصر التي تخصّ تجربتنا النشطة. قد يصبح هذا **الامتداد** مجرد رمز لفظي، من النوع الذي ندعوه مجازاً لفظياً، ما يعني أن معناه الكامل لم يتحقق عقلياً. ولكن كلما **تحقق** هذا المعنى الكامل، وكلما أصبح هذا الامتداد

"المجازي" في خيالنا امتداداً بالمعنى الحَرفي للكلمة؛ أي عندما لا يوقظ فينا أحاسيسَ الأفعال الحالية للتمدد التي قمنا نحن بها، بل ذكريات الأفعال الماضية للتمدد المرتبطة بالأشكال المكانية المنظورة، سيكون هناك ثمة **التقمص العاطفي**: سنشعر بالنشاط والحياة؛ لأن نشاطنا وحياتنا قد صار لهما ضمن الاستخدام والتأثير.

هذا ما تبدو عليه الفرضية المركزية للبروفسور "ليبس" في كتابه **الجماليات المكانية**، المذكورة والمستخلَصة بشكل تقريبي من بين الكثير من الأمثلة والتكرارات في كتابه. نظراً إلى أنه مهتم حصرياً بمشكلات الوعي من هذا النحو، ولأنه ينفر من التوجهات المادية للفيزياء النفسية، ويشكك في جميع محاولات اختزال الأفكار والعواطف إلى حالات جسدية، إن البروفيسور **ليبس** لم يتابع بحثه في هذه المسألة أكثر من ذلك. لا يمكن إنكار وجود "التقمص العاطفي" (Empathy)(إذْ سنسميه هكذا الآن[1]•) لأنه نشاطٌ للنفس. لا جدال في أننا نمتلك خبرة دينامية حركية؛ وأننا نحْييها بالاستعادة، ونستمد الرضا أو الاستياء جراء إسقاطها تصورياً على ما ندعوه الشكل المرئي.

1 • قبل هذا الحد، كانت الكاتبة تتجنب استخدام المصطلح (Empathy) في محل المصطلح الألماني (Einfühlung) قبل أن تتأكد من صحة الكلمة الإنجليزية. لقد استخدمتُ منذ البداية تعبير "التقمص العاطفي" باللغة العربية الذي يشرح الكلمتين المتكافئتين بشكل وافٍ. (المترجمة)

١٧

هذا كل ما اهتم البروفيسور "ليبس" بتدريسه؛ وهذا التعليم يكفي لإرساء عظَمةٍ لا تضاهَى لفيلسوفٍ مفرد، لكنّ خبراءَ الجماليات الآخرين، لعجزهم عن الوصول إلى المستوى المُرضي لشرحِ "ليبس"، قد دفعوا بمسألة "التقمص العاطفي" إلى أبعد من ذلكَ بكثير. وهنا نأتي مرة أخرى إلى حضرة البروفيسور "كارل جروس"، وهو بالتأكيد، بعد **ليبس**، من أهم الكتاب الألمان المعاصرين في هذه المسائل. كان قد أصر مسبقاً، في كتابه (مقدِّمة لعلم الجمال) في عام 1892، على نوع من "التقمص العاطفي" الجمالي، الذي أطلق عليه اسماً مضللاً إلى حد ما هو "المحاكاة الداخلية" (Inner Mimicry)؛ وقد عاد في كتابه (ألعاب البشر)، وكتابه الثاني عن الجماليات، إلى فكرةٍ مفادها أنه:

"في الاستمتاع الجمالي الكامل هناك ظواهر حركية حاضرة تتخذ أسلوب طابع المحاكاة، وهي تدل على أن التعاطف قيد البحث هو مشاركة جسدية".

التجربة الديناميكية، التي استحضرها "ليبس"، تُرجع الأمر في النهاية إلى الحركات الأصلية. ألَا يتضمن إحياؤها تجديدَ، على الأقل، بعض الظواهر الجسدية التي تمثل تلك الحركات؟ يذكّرنا البروفيسور **جروس** بأن مشاعر شدٍّ عضلي قد لوحظت، منذ دراسات "لوتسي" و"فيشنر"، لدى بعض الأشخاص عندما يشاهدون، أو حتى

يتذكرون، مباريات المبارزة أو البلياردو؛ وأن أحاسيسَ مشبهة قد لوحظتْ بشكل أكثر شيوعاً في أعضاء النطق عند سماع الصلات الموسيقية أو التفكير فيها؛ وأن هناك مثل هذه المرافَقات اجسدية تصاحب جميع الحالات العاطفية تقريباً، وأنها مثار خلافـ-حول إذا ما كانت مشترَكة في الجميع أو مقصورةً على "النمط احركي" بحسب "شاركو" (•Charcot[1])- بين علماء وظائف لأعضاء الفيسيولوجيين غير المعنيين البتة بالجماليات، مثل البوفيسور "ستريكر" (Stricker) والدكتور "باليت" (Ballet)[2]. علاوة على ذلك، يلفت البروفيسور "جروس" إلى أن الإحساس بالاستثار البدنية وبصحة العيش غالباً ما يترافق مع عاطفةٍ جماليةٍ قوية، وتشهد على هذا تعبيراتٌ لا حصر لها في اللغة الدارجة.

1 • مرض "شاركو-ماري-توث" (CMT) هو مجموعة من الحالات الراثية التي تتلف الأعصاب الطرفية. يُعرف أيضاً باسم الحركية الوراثية والاعتلا العصبي الحسي وضمور العضلات. (المترجمة)

2 تم اكتشاف "النمط الحركي" في الإنسان (أو اختراعه!) نتيجة دراسات تشخيص الأمراض لحالاتٍ مثل فقدان الذاكرة الجزئي الذي يطمس الذاكرةلمرئية أو السمعية، ويقصر الفردَ على ذاكرة الحركات، وهي حقيقة تتوافق مع بعضر كتشافات "فرانسيس جالتون" (Galton) بشأن أساليب الأفراد المختلفة لتَعلم النفظ. ربما جرى شبْكٌ خاطئ أو عرَضي بين "نمط الأشخاص الحركيين" ونمط منلأشخاص الذين، أولاً، يعيّنون تموضعاً لعملياتٍ جسدية هي عادةً غير معينة التموبع؛ وثانياً، منعكساتهم "العضلية"" وردود فعلها أقل كبحاً من المعتاد؛ لذا يجدونصعوبة في التفكير دون توضيح الكلام أو استخدام الحركات الإيمائية. دعونا نأملن يساعدنا الاستقصاء، الذي يجريه الدكتور "ريتشارد بيروالد" (Richal Baerwald) لجمعية برلين للطب النفسي، في فكفكة بعضِ التعقيد في هذه الظواهرلنفسية، أو (ربما) في تشوش فكر علماء النفس.

لا يبدو على البروفسور "جروس"، إلى الآن، أنه راغبٌ في تأكيد مثل هذه الفكرة[1] رغم عداء "ليبس": فكرة أن "التقمص العاطفي" الجمالي مبني على تغيرات جسدية فعلية، أو تصاحبه هذه التغيرات في كل حالة، لكن لكونه أقر بأن التغيرات الجسدية التي ترافق الحالات الجمالية قد توجد فقط في الفئة الكبيرة ممن يُطلق عليهم "الأفراد الحركيون"، تمييزاً لهم عن "الأشخاص البصَريين" و"الأشخاص السماعيّين"، فإنه يزعم بجرأة أن الإدراك الجمالي العميق، أو ما يسميه "المحاكاة الداخلية"، وما يترتب عليها من إشباع جماليّ واضح، يقتصر، إلى حد ما، فقط على الأفراد من النمطً "الحركي"؛ أي على أولئك الذين تظهر عليهم فعلاً مثل هذه المصاحَبات الجسدية للحالات الجمالية.

كتَب يقول: "هناك احتمال أن يبدو تجرُّؤاً من جانبنا، كأفرادٍ من النمط الحركي، إن اعتقدنا أننا قادرون على التمتع الجمالي بكثافةٍ أكبر من تمتع الأنماط الأخرى بها ممن لا يشبهوننا في الاستجابة الاهتزازية الجسدية. لكنّ هذا الرأي طبيعي؛ الفرق بيننا وبينهم هو فقط في تجميع الأحاسيس الحالية مع الأحاسيس الماضية في حالةٍ أكثر اكتمالاً من حالتهم"[2].

---

1 للاطلاع على آراء الأستاذ "جروس" الحالية وآرائي الخاصة، راجع فصل "المشكلة المركزية في الجماليات" في هذا الكتاب الحالي.

2 لقد اضطررت إلى التوسع في هذه الجملة لمزيد من الإيضاح.

٧

تزامناً مع تكهنات "ليبس" و"جروس"، وفي جهل كامل لكليهما، قامت طالبتان إنجليزيتان من طلاب تاريخ الفن بمحاولةٍ لحمل الأفكار نفسها في جهةٍ مزيدٍ من التوازي النفسي الجسدي. في مقالة عن **الجمال والقبح** (Beauty and Ugliness)، نُشرت في المجلة الدورية "المراجَعة المعاصِرة" (أكتوبر-نوفمبر 1897)، تم التحدث عن النظرة الجمالية؛ أي "النظرة المدرِكة" للشكل، حيث قمتُ أنا و"كليمنتينا أنستروثر - طومسون" بربطها بحالات جسدية وظواهر حركية من نوعٍ هو من أكثر الأنواع تعقيداً وأهمية. قدمت إحدانا زعماً مفاده أنَّ دورةً طويلة من التدريب الخاص لم تُضخِّم فحسب قوى المراقبة الذاتية لديها، بل ربما أيضاً الأحاسيسَ الجسدية الصغيرة جداً في العادة، بل يمكن القول الأحاسيسَ الجسدية متناهية الصغر وغير المدرَكة بالحس، التي تصاحب فعلَ العين والانتباه لدى إدراك الشكل المرئي. من بين هذه الأحاسيس، التي يتم بالعادة تجاهلها، أو الممتزِجة بعضها ببعض، يمكن أن نلاحظ على الأقل في بعض أفراد معينين ليس فقط "الشدّ العضلي"، الذي كان قد سبق "لوتسي" و"فيشنر" إلى ملاحظته، والاضطرابات العضوية المشوشة، التي أشار إليها "جروس"، بل أيضاً "أحاسيس معينة بالاتجاهات" (توترات شد وجذب تقابل الاتجاه إلى **أعلى**، **أسفل**، **خلال**، **على طول**) شبيهة بتلك التي لفت إليها "ويليام جيمس" في (كتابه علم

النفس[1])، وأحاسيسَ بتغييرات في جهاز التوازن عالي الدقة، وأخيراً أحاسيسَ بتبدلاتٍ في جهاز التنفس والدورة الدموية كافية لتكون مسؤولة عن حالات مكثفة إما من الصحة العضوية أو العكس.

هذه الملاحظات، سواء كانت تتعامل مع مجرد خصوصية فردية؛ أي مع ميزات تخص "النوع الحركي" (كما يشير البروفيسور "جروس")، أم كانت تبرهن على طابع أكثر عمومية، قد تم إدماجها في نظرية المتعة والألم الجماليين عبر قبولٍ ربما يكون متسرعاً لما يُعرف في علم النفس الحديث باسم فرضية **لانغ** (Lange) **- جيمس** (James)[2]. يجب ذكر أن الأستاذين "لانغ" و"جيمس" كانا قد أشارا كلٌّ بمفرده إلى أن حالات التغير الجسدي -مثل الاحمرار

1 أضاف علم النفس التجريبي منذ ذلك الحين عدداً من الأحاسيس المماثلة. انظر بشكل خاص "**عمليات التفكير**" للبروفيسور **تيتشنر** (1910)، وأيضاً "الشعور والانتباه"(1908).

2 "ويليام جيمس" (William James)، "مبادئ علم النفس" (1890)، ص. 449، المجلد الثاني: "إن طريقتنا الطبيعية في التفكير في هذه المشاعر الأكثر خشونة هي أن الإدراك العقلي لبعض الحقائق يثير المودة العقلية التي تسمى العاطفة، وأن هذه الحالة الذهنية الأخيرة تفضي إلى التعبير الجسدي. نظريتي هي على العكس من ذلك؛ أيْ إن **التغيرات الجسدية تتبع مباشرة إدراك الحقيقة المثيرة، وإن شعورنا بهذه التغييرات التي تحدث هو العاطفة**".
ص 451: "أبدأ الآن في الحث على النقطة الحيوية لنظريتي بأكملها، وهي: **إذا تخيلنا عاطفة قوية ما، ثم حاولنا أن نستخلص من وعينا كل مشاعر أعراضها الجسدية، فسنجد أنه لا يعود هناك من شيءٍ آخر**؛ أي لا "مواد عقلية" يمكن أن تتكون منها العاطفة، وأن كل ما يتبقى هو حالة برود وحيادية في الإدراك الفكري".
صفحة 453: "إذا كانت هذه النظرية صحيحة، فإن كل عاطفة عندئذٍ ستكون ناتج مجموع عناصر، وكل عنصر ناتجاً عن عملية فسيولوجية من نوع معروف مسبقاً. العناصر هي كل التغييرات العضوية، وكل منها هو التأثير الانعكاسي للموضوع المثير".

أو الانكماش جراء الشعور بالعار، أو الانقباض، أو الشعور بالبرودة وانسحاب لون الوجه، أو شبه الشلل الذي يحدثه الخوفُ- التي كان قد تم قبولها كلها حتى الآن بوصفها آثاراً تَعقُب عواطفَ مختلفة، هي، على العكس، محتوياتُ ذاك "الشعور"، التي في الحقيقة، وبمعيّة فكرةِ السبب الموضوعي للشعور، تُشكل كل ذاك الشعور برمته بالعار أو بالخوف. وبالمقاربة نجد أنه يمكن اعتبار الشعور بالشدّ العضلي، والتغيرات في جهاز التوازن والتنفس والتروية الدموية، هي التي تشكّل العاطفةَ الجمالية الخاصة، التي تتنوع باختلاف الشكلِ المتأمَّل من شكل إلى آخر، وتكون مفضلة أو غير مفضلة حسبما كانَتْه هذه التغييرات من قَبل. أخطأت الفرضيةُ المقدَّمة في دورية "المراجَعة المعاصِرة" أولاً من خلال بنائها على نظرية "لانغ-جيمس"، التي سينبثق منها نفسها أقوى البراهين. والخطأ الثاني كان عبر إساءة فهم المشكلة التي ما زالت الأصعب حول إذا ما كانت عاطفتا المتعة والألم عاطفتين منفصلتين أو أنهما مجرد كيفيات لكل العاطفة. لكن، برغم هذه الهفوات وغيرها الكثير، إن مقالة **الجمال والقبح** تحمل أهميةً لا يمكن إنكارها-في أنها لا تتأصل في تكهناتٍ نفسية بل في دراسةِ العمل الفني الفردي وآثارِه الفردية، وهي بهذا تهاجم المشكلةَ المركزية للجماليات، وتصل إلى حقيقة "التقمص العاطفي" من جوانب تختلف عن تلك التي بدأ بها "ليبس" و"جروس" وأتباعهما.

لو كان لمؤلِفتَي المقالة أن تعيدا صياغة وجهتي نظرهما تبعاً لدراسة علماء الجماليات الألمان المعاصرين، وتبعاً لملاحظاتٍ وتأملاتٍ إضافية من جهتَيهما، يمكن تلخيصُ النتيجة وتدويرُ نظرية

"التقمص العاطفي" كما يأتي: يصاحب كلَّ الإدراك البصري تفسيرٌ للأشكال المنظورة على ضوء التجربة السابقة. عندما ينتقل الانتباهُ سريعاً في سبيل تعبيرٍ أو تكيفٍ عملي، سيُنظَر إلى الشكل بطريقة جزئية تختصره أيما اختصار؛ أي بالكاد تكفي لإثارةِ فكرةِ الميزات الخاصة المرتبطة بهذا الشكل، مثل البنية والوزن والحرارة والتموضع والرائحة والطعم والاستعمال وما إلى ذلك، وبالكاد تكفي، في كثير من الحالات، لإطلاق سلسلة حركات نكيِّف أنفسَنا من خلالها مع هذه الميزات الخاصة. هذه العملية هي عملية التعرّفِ الإدراكي؛ أيْ تسميةِ الشيء، وهي تصبح عملاً تخمينياً آلياً ومختصراً يستخدم حداً أدنى من البيانات ليحزر الطبيعةَ الحقيقية للموضوع المرئي وردودَ أفعالنا المناسبة تجاه وجوده. هذا هو الفهم البصري الذي يُعدّ تعرّفاً مدرِكاً. لكن، بدلاً من هذا الانتقال السطحي العَجول؛ أيْ عندما يتعامل الانتباهُ، لفترات تطول أو تتواتر، مع أي شكل مرئي (في الحاضر الفعلي أو في الذاكرة)، سيبدأ نوعُ آخر من التفسير، وستمازج بيانات أخرى للتجربة مع بيانات النظر. ولن تُنسَب إلى الشكل صفاتٌ موضوعية -اكتُشف أنها كانت في السابق تترافق معه- بل ستُنسب إليه أنماط من أنشطتنا الخاصة استدعاها التعرفُ على العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لذلك الشكل، وبدلاً من التأقلم مع حركاتٍ مقيَّض لها أن تتحفز بالموضوع المرئي، فإن أنشطتنا الحركية تتدرب على التوترات من شد وجذب، والضغوطات والاندفاعات والممانعات والجهود والرغبة والاستعداد؛ أي فعلياً تتدرب على الحياةَ، بكل ما يصاحبها من عواطف نُسقطها تصوراً على الشكل وننسبها إليه.

نعود بالحديث مرة أخرى إلى مفهوم "التقمص العاطفي" وفقاً لمفهوم "ليبس". الآن هذا الإسقاط لتجربتنا الحية الدينامية والعاطفية داخل الشكل المرئي يعني إحياءً لتجاربنا الخاصة الحية المتحركة والعاطفية. لو وصل إحياءُ الذاكرة، وهناك سببٌ يحدونا للتفكير في ذلك، إلى تكرارٍ فعلي لعملية داخلية[12]•، فإن إسباغ حياتنا على أشكال مرئية، وبحسب كثافته، يتضمن ويستَتْبع نشاطاً في أنظمة الجسم يتعلق بتجارب أصلية -عاطفية أو دينامية- تم تلقّيها وإسقاطها تصورياً هكذا خارج أنفسنا على هذا النحو. وسواء من خلال الاتصال المباشر بالتجربة الدينامية الأصلية أم من خلال الحالات الجسدية الأخرى حسب درجة تسهيلها، إن التبدلات في التنفس والدوران مثلاً ستدخل أيضاً في حيز التأثير وستضيف صفاتها الخاصة وقوتها إلى الظاهرة الكلية للوعي. وحسبما تكون مقبولية هذه الحالة الإجمالية، جسدياً أو عقلياً، بالنسبة إلى الحياة، سينجم عنها إما متعة وإما استياء؛ وفي كل الاحتمالات، ستثير هذه المتعة أو الاستياء، في حد ذاتها، تغييرات عضوية جديدة ستضيف بدورها جرعات جديدة من الرضا أو الاستياء إلى الكتلة الموجودة.

---

1 لكن هذا لا يعني بأي حال العمليات التي تجري في الأعضاء المحددة، فالجهاز المركزي -أي الدماغي- أكثر توافقاً مع التدبير البيولوجي وإدراكه. انظر عمل "ريتشارد سيمون" (Richard Semon) "الأحاسيس المنيمية Mnemische Empfindungen" (1909). راجع مناقشة هذه النقطة في فصل "المشكلة الرئيسة في الجماليات"، وأيضاً راجع "هوجو مونستربرغ" في الكتاب الحالي.

2 • "الإحساسات المنيمية Mne-mische Empfindungen" اسم الكتاب مكتوب باللغة الألمانية، و"منيمي" هي الآلهة اليونانية ملهمة الذاكرة. (المترجمة).

وبالتالي، بصرف النظر عمّا إن قبِلنا نظريةَ "لانغ-جيمس"، ورأينا أن الأوضاع الحية المتحركة التي تم إحياؤها والتغيرات العضوية المرتبطة بها هي التي تشكّل العاطفة الجمالية؛ أو إن اطمأنَنّا إلى العبارة القائلة إن الأوضاع الحية المتحركة التي تم إحياؤها هي سبب هذه العاطفة الجمالية، وإن التغييرات العضوية هي نتيجة لهذه العاطفة، لا بد لنا -أياً كان البديل الذي نختاره- أن نحوز فرضيةً تشرح لماذا يجب أن يَنتج عن الإدراك الدقيق للشكل المرئي الشعورُ بالسعادة أو الاستياء، وهو شعورٌ يملأ أحياناً الروح بأكملها، ويتسم أحياناً بأحاسيس جسدية واضحة لا لبس فيها. وبالتالي، إن التطور المنطقي لفكرة "التقمص العاطفي" الجمالي، ومفهومه المتصوَّر كنواة تَجمُّع عميق وشائك من فعلٍ ورد فعلٍ لما نميزه كجسد وروح، من شأنه أن يفسر كيف أصبح الجمال مرتبطاً بكل أفكارنا عن النظام المرتَّب وعن الخير والصحة والحياة الأكمل؛ وكيف أصبح القبح، على عكس ذلك، مرتبطاً بكل شيء يهدد حياة الروح والجسد ويُضعفها.

بعد هذا التحليل للطبيعة المفترَضة للظاهرة الجمالية، من المستحسن تذكير القارئ بأن معرفتها التحليلية على هذا النحو -وبمقتضى تكوينها ذاته- ليست متاحةً لنا عادةً خلال مدتها؛ فالأوضاع المتحركة الحية، في المقام الأول، المتولدة عن التكرار المستمر، والتي بالتالي لا تحمل ما يشي "بعلاماتٍ موضعية"[1]، يتم إسقاطها خارج أنفسنا بفعل "التقمص العاطفي"، وتُنسب إلى الأشكال المرئية، تماماً مثلما لا تكون التغيرات التي تحدث في

1 راجع "هوجو مونستربرغ" و"جروس" في الكتاب الحالي.

العين والعصب البصري متموضعة فيهما، لكن يتم إسقاطها، كصفة اللون، داخل الأجسام التي تنتجها في الأصل. وثانياً، التغيرات العضوية المصاحِبة هي أيضاً مجردة عن "علامات موضعية" محددة، وتمتزج داخل كيفية عاطفية مركّبة (صحة العيش، ضِيق، معنويات عالية أو منخفضة) يجب أن تُفكَّك كي يتم التقاط مكوناتها. ومن ثم، مهما كانت العمليات التي يتم فيها تحليل الظاهرة الجمالية من خلال طرق استبطانٍ أو استدلال خاص، فإن الظاهرة على هذا النحو تظل عبارة عن ثنائية يمكن التعبير عنها فقط على النحو الآتي: "هذا الشكل جميلٌ"، و"أحب أن أنظر إلى هذا الشكل". زيادةً على ذلك، وكما يصر كلّ من البروفسور **ليبس** ومؤلّفتَي المقالة حول **الجمال والقبح**، إن الظاهرةَ الجمالية فرديةٌ وتتغير مع كل شكل فردي، ولما كانت تتمثل في إسباغ نواة تَجمُّع فردي أو متنوع لحالات حية دينامية (وربما عضوية)، فإذاً، يجب أن تحمل دوماً، في التجربة الواقعية، طابعَ الشكل الفردي الذي يتم استنباطها من خلاله. لا يوجد، في حقيقة الأمر، أي شيء اسمه "الجميل The Beautiful". لا يوجد سوى أشكال جميلة منفصلة ومختلفة.



VI

إن قبول مثل هذا التفسير، حيث يفضَّل الجمالُ، ويُنفَر من القبح، سيوضح لماذا الغريزة الجمالية، بدلاً من استدعاء أي فنٍ إلى الوجود، تقوم في الواقع بتنظيم مختلف الدوافع التشكيلية والمقلِّدة والتعبيرية التي تتضافر بتنوع في إنتاج الفن؛ حيث تفرض على هذه الأنشطة سؤالَ "كيف how"، وهو مقتضىً قطعيّ مثل القطعية التي يفرضها الحسُّ الأخلاقي على الدوافع العملية للوجود. وباعتبارها، إضافةً إلى ذلك، غريزةً تنظيمية، فمن الواضح أن التفضيلَ الجمالي معنيٌّ بمجالٍ أوسع بكثير من مجال الفن. وحقاً إن دراسة الحِرف والمصنوعات، التي لم تكن سرعة تطورها غير طبيعية (بعكس حضارتنا الانتقالية)، توضح أن جميع الأشياء والطقوس، التي يركن الانتباهُ إليها بشكل متكرر أو لفترة طويلة، قد اتخذت ذلك الطابعَ الجمالي الذي نربطه، في وقتنا الحاضر، وعلى نحو زائف جداً، بمفاهيم اللعب أو عدم الجدوى. من الواضح تاريخياً بالفعل (مثلما خمّن "راسكين" و"موريس") أن إنتاج "أعمال الفن" على هذا النحو، بشكلٍ مستقل عن أية أغراض خفية، لَهُوَ علامة على الانحلال الجمالي أو الفوضى؛ لأنه لا يمكن لشكلٍ أن ينال تقديرَ العامة أو يصنعه الحِرفي بكمالٍ ما لم يكن مألوفاً؛ وهذا يعني: ما لم يتم تأمين "التقمص العاطفي" الكامل له من خلال تكراره في كل ضروبِ تطبيقاته، كما هو الحال في أشكال الفن المصري أو الهيليني أو العصور الوسطى التي توجد

على حد سواء في أكثر التطبيقات رفعةً وأكثرها تواضعاً. وبالمثل، إن فصلَ فئة من "الفنانين" (مع فئة "عشاق الفن" التي تقابلها) عن الناس والحِرفيين العاديين قد أدى دائماً إلى تشكّكٍ جمالي وغياب اليقين؛ لأن هذه الطبقة المستقلة تميل دائماً إلى ما يسمى "الفن للفن"؛ أي الفن الذي أحدث قطيعةً بين المهارة الفنية والمعرفة العلمية والرغبة في التجديد أو التعبير عن الذات، وبين التقاليد الناتجة عن تأثير اللاوعي في التفضيل الجمالي العفوي.

هذه التقاليد التي تمثل إشباعاً للغريزة الجمالية، من خلال ممارسةٍ طويلة تعمُّ الكل قاطبةً، هي المادة لكل أسلوب فني. مهما كان الفنان الفردي عظيماً فإنه يقوم بمجرد انتقاءٍ لأشكال معتادة في فترة شبابه ويغيّرها، مثلما يفعل حتى المخترع الميكانيكي أو الفيلسوف، فهو يغير أو يطور أجهزة أو أنظمة أسلافه. إن إحدى أهم النتائج المبكرة لعمل الآثاريين وخبراء التذوق -النقدي والتاريخي- هو إدراك علاقة القربى بين القطعة الفنية التحفة وبين "العمل المدرسي" الذي منه تنشأ، والذي يظهر به كم عدد الأشخاص الذين يمكنهم أن يميزوا أن لوحة "جيورجوني" (Giorgione) مثلاً هي لوحته وليست لوحة "كارياني" (Cariani)، أو أن لوحة "بوتيتشيللي" (Botticelli) هي له وليست لوحة "بوتاتشيني" (Bottacini)؟ أما المسألة التي لم تجد حلاً لها بعد -وهي معرفة الاختلاف المزاجي الفردي المسؤول عن الحيوية التي لا تقاوَم للتحفة الفنية، وغناها المتناغم الذي لا ينضب، أي مسألة العبقرية الفنية- فإنها تُظهر لمجرد وجودها أن أعظم مبتكر لا يخلق من اللا شيء، بل يحوّل الأشكالَ الموجودة مسبقاً إلى شيء فيه ألفة القديم وسحر الجديد.

ومن هنا نرى أن الفن، الذي له السيادة العليا، قد نشأ دوماً حينما لا يُنهك العبقريةَ بحثٌ عن المستحدَث الجديد، ولا تفريطٌ لها في صنعِ أشياء تروق فقط للمتبطّلين والمترفين. يجب ألا تضلل حكمَنا، مثلما "تولستوي"، الفوضى الجمالية الناتجة عن فورة الاختراعات والإصلاحات التي ميزت المئة عام الماضية: فوضى العادات والمعايير الأجنبية تاريخياً وجغرافياً؛ فمثل هذه اللحظات من التخمر والتحلل هي لحظات غير ناضجة وعابرة بالضرورة؛ وفوضاها أو عقمها الفني ليسا وضعاً طبيعياً، ولن يخلّفا عواقبَ تُذكَر؛ فتاريخ الفن يُظهر، على نقيض ذلك، أنّ حتى **البربرية** لم تُفسد الغريزةَ الجمالية، ولم تتدخل بها، ونحن نرى أنّ في كل حضارة كانت منتشرة ومتجانسة ومستقرة كان لكل فردٍ أن يتمتع بأكثر الأعمال الفنية كمالاً؛ لأن الأشكال المجسَّدة -لِنقُلْ- في المعبد المصري أو الكاتدرائية القوطية مثلاً، أو التمثال اليوناني، أو الرسم الياباني، كانت أشكالاً مألوفة في كل حرفة، وذلك عبر تتابعٍ متسلسل مستمر لأعمالٍ ذات صلة قربى بعضها ببعض في كلٍ درجةٍ على سلّم التميز. ومن خلال تطبيق مفاهيم باحثي الجماليات الحديثين، نفهم أن الفن في كلّ وقت وبلد كان ملكية مشتركة لكل الناس، والسبب ببساطة أن الحرفيين لم يكن من عادتهم الاقتصار فقط على علاقات التناسب والأبعاد المعمَّمة، التي يكون **تقمصها العاطفي** مقبولاً للإنسان العادي، بل أيضاً تلك الأشكال الأكثر خصوصية التي دأب الناس من أماكن وفترات مختلفة على أن يُسقطوا فيها تصورياً، من خلال التعاطف الجمالي، أنماطَ التصرف والرغائب الأكثر تحبيذاً لصحة عيشهم.

لدي ثقة في أنه قد تَوضَّح لقارئ هذه الصفحات أن صحةَ العيش الجمالية تلك، مهما يكن تفسيرها النفسي والجسماني، هي نوع واسع الانتشار وراسخ جداً وعالي التنظيم. وبناء على عاداتنا كلها في الحركة والمقاومة والجهد، وبما يتناسب مع تجربتنا في التوازن والإرادة، وباستجابةٍ يتردد صداها عبر الأعماق السحيقة لحياتنا الجسدية، لا عجب أن صحةَ العيش الجمالية تلك لا بد أن تترافق بتفضيلنا للنظام المرتب والاعتدال والنشاط الطموح والمتناغم، أو لا عجب أن الفلاسفة، من "أفلاطون" إلى "شوبنهاور"، كان لا بد لهم أن يخمنوا أنّ تأملَ الجمال هو حاجةٌ أخلاقية للمخلوق البشري.

قد تضيف التكهّنات التطورية فعلاً أنّ هذا التنشيط المتناغم للروح، وهذا التعاون الإيقاعي بين العديد من أنواع الشعور والفعل، وهذا الإسقاط التصوري التعاطفي لأحوال الإنسان على أشكال الطبيعة، وهذا الأثر الارتدادي على حياة الإنسان للصفات المتخيَّلة للطبيعة، قد لبّى بعض المنفعة من خلال توحيد الوعي ورفع مستوى الحيوية إيقاعياً. وفي ضوء هذه النظريات، سيتمّ تبرير الغريزة التي لا تقاوَم، والتي، رغم شكوك الفلاسفة وتوجس الزاهدين، كانت دوماً كلُّ الشعوب والعصور تستخدم من خلالها الفنَّ كتعبيرٍ عن الدين، وتنحني للجمال كمظهرٍ من مظاهر الإلهية.

هذه هي المسائل الرئيسة التي تَعهّد علمُ الجمال الجديد بحلها؛ وهذه بعض الإجابات التي أمكن لهذا العلم بالفعل أن يُخبِر عنها.

ملحق الجماليات المتجسمة

اقتباسات من "ثيودور ليبس" حول الجمالية المكانية
(Raumästhetik) والتقمص العاطفي الجمالي
(Ästhetische Einfühlung)

(لقد امتنعت عمداً عن أي محاولةٍ لإعطاء أي شكل باللغة الإنجليزية لهذه الترجمات خوفاً من إساءة تفسير تعبيرات البروفسور "ليبس" التي تأتي حيناً ملتبسة. فيرنون ليْ)[1]*

الجمالية المكانية:

مسبقاً وعندما أنظر إلى اللولب الحلزوني وأتابعه وأستوعب أجزاءَه المنفصلة على التوالي، فإنني أجعل هذا اللولب **يحضر داخل حيّز الوجود بالنسبة إلي أو داخل إدراكي**؛ فيكون اللولب عريضاً أولاً ثم ضيقاً؛ وعندما أعكس طريقة النظر إليه يكون ضيقاً أولاً ثم عريضاً. ونتيجة لذلك، **يصبح** اللولب أضيق أو أوسع على التوالي، فيضيّق نفسَه أو يوسّعها، وهو يفعل ذلك بأسلوب محدد. إن وجود اللولب هو **صيرورة**. لدينا هنا نقطة ربط أولى لتمثُّل الحالات، التي بموجبها (بالإشارة إلى الخبرة الميكانيكية التي راكمتها منذ

1 * في هذا القسم، قمتُ بترجمة الكلمات والتعابير الموجودة بين قوسين باللغة الألمانية، وذلك لإكمال سياق الكلام، فالكاتبة امتنعت عن ترجمتها وأدرجَتها في السياق كما هي. (المترجمة)

أول يوم في حياتي) كان يمكن لمثل هذا الخط اللولبي أن ينشأ **بموضوعية**، لكنَ شكلَ الخط نفسه يمنح مسبقاً فرصةَ تخيُّل مثل هذه الافتراضات (Vorstellungen) في ما يخص شروط نشأته الطبيعية (Entstehungsbedingungen)؛ فالأشكال عادةً تنشأ واقعياً بموجب شروط ميكانيكية محددة، وسبق أن رأيتُ نشوءَ جميع أنواع المنحنيات، المتزايدة والمتناقصة، وهذا الشكل المعين أو ما شابهه. وأخيراً، حتى لو لم تنشأ **الأشكال** (Forms) بهذه الطريقة، لكنها بهذه الطريقة **تؤكد نفسها**، وهذا أيضاً يحدث بموجب شروط ميكانيكية محددة. الآن، سنعطي هذه الشروط الميكانيكية اسمَ **القوى، التوجهات،** النشاطات الميكانيكية. طالما أننا نتسبب للخط (أي اللولب هنا) في النشوء من هذه الشروط، فإننا نقوم بتفسير شكله ميكانيكياً.

وإلى هذا نضيف، أو بالأحرى هناك ما يضيف نفسه، ألَا وهو تمثيلُ العلاقات الداخلية المحتملة من شخصي الخاص (meiner selbst) -ليس من النتيجة نفسها (Ergebniss)، ولكن من الطابع نفسه؛ **أي إن المضاف هنا هو تمثُّلُ الأنواع الممكنة لفعلي أنا، داخل السيرورة التي تدرك فيها القوى، أو المحركات، أو التوجهات، أو الأنشطة نفسَها بحرية، أو يُعترَض سبيلها:** يحدث هناك استسلامٌ للتأثيرات، أو تغلبٌ على المقاومات، وتنشأ هناك جهود وتوفّز (Spannungen) من شد وجذب بين الدوافع، وهذه بدورها يتم حلها، وهكذا دواليك. تظهر تلك **القوى** وآثار تلك القوى (Kraftwirkungen) على ضوء هذه الفئات من علاقاتي الخاصة،

وعلى ضوء هذه الفئات من نشاطي ودوافعي وتوجهاتي، وأيضاً على ضوء هذه الأنماط من هذا التعرُّف الإدراكي.

"التقمص العاطفي"، بقلم "ثيودور ليبس"، في "مجلة النفسية"، أعضاء الحس، المجلد. 22، 1900، ص. 439 وما يليها.

... أنا لا أجعل اللولب **حياً** عبر جعل بعضٍ من سلوكي يعبّر بشكل ملموس عن العيش داخل سلوك اللولب؛ بل أجعل اللولبَ حياً عندما أضيف إليه حياتي (وهذا ما لا علاقة له البتة باللولب على حاله، بل له كل العلاقة بالقوة، وبالموانع والحرية، وبالمقاومة والتغلب على المقاومة، وبالتوتر وحل التوتر)؛ إذْ من خلال إضافة **حياتي** إلى القوى والموانع، والمقاومات، وما إلى ذلك -التي تظهر لي حاضرةً موجودة في اللولب- أضع حياتي أيضاً داخل تلك القوى وغيرها. بعبارة أخرى، يتمثل فعلُ "التقمص العاطفي" بصَبغ (Färbung) اللّولب؛ أي في إعطاء هذه الصِبغة الشخصية للّولب وللسلوك الذي يظهر فيه نشوءُ اللولب، وليس **لشكل اللولب**؛ أيْ للقوى التي من خلالها برز هذا الشكل للوجود. ولكن، بطبيعة الحال، لما كانت هذه الصِّبغة الشخصية تُضاف إلى هذا الفعل الميكانيكي المحدد، أو تُستوعَب فيه، فإن هذه الصبغة الشخصية تصبح صِبغةً لحقيقةٍ ميكانيكية لهذا الوصف الخاص؛ أي بمعنى صِبغة للحقيقة الميكانيكية **اللولب**. يتحول نمط وجودي الخاص في اللولب إلى كل ما أسبغه من مشاعري (Eingefüllt) **على** اللولب؛ يتحول نمط الوجود الخاص بي إلى نمط للوجود في شكل اللولب، لكن هذا يظهر أولاً في اللولب، وليس أولاً بي....

عندما أُقرِض روحاً (Beseele) لشكلِ جسدِ حيوان، قطة أو كلباً، فهل هذا يعني أنني موجود ككلب أو كقطة؟ ورغم ذلك، يبقى من المؤكد أنه يمكن لهذا المخلوق أن يُنعم عليه بروحٍ أو حياةٍ فقط لأنني أنسب إليه خصائص حياتي. مكتبة سُر مَن قرأ

كيف يحدث هذا؟ الجواب واضح: أنسِب إلى جسم الحيوان تلك الميزات الخاصة بحياتي؛ حيث تدل هذه التجارب على أن صنعي لهذا الإسناد يرتبط بصلةٍ مع إبصاري لذلك الحيوان. أُدخِلُ (hinein tragen) هذه الميزات بدرجةٍ وتعديلاتٍ وتركيبات تتطلبها هذه التجربة. من خلال هذه الوسيلة تأخذ ميزات حياتي الشكلَ والاتجاه الخاصَّين والمضامين الملموسة، التي من خلالها تصبح الحياة (بشكل عام) هي الحياة الخاصة لكلب أو قطة. إذا اختار المرء التعبير عن هذا يمكنه القول: "أنا نفسي أعيش في شكل حيوان". وبهذا المعنى، وبالنظر إلى اللولب، أنا أيضاً أعيش حياتي في نمط شكل اللولب.

دعونا نمضِ خطوة إلى الأمام. لقد أظهرنا بوضوح التشابه، وأيضاً الفرق، بين "التقمص العاطفي" في اللولب و"التقمص العاطفي" المذكور سابقاً في إيماءة الغضب. يتمثل الفرق بينهما في أنه في حالة اللولب يرتبط نمطُ نشاطي، الذي أقوم بنقله إلى اللولب، بالقوى الميكانيكية والتوجهات والأنشطة الموجودة لدى اللولب، على أن ما يستدعي ذلك ليس التجربة، بل التشابه، أو، بشكل أكثر دقة، تشابه الطابع.

ولأنني أرغب في إعطاء مثال آخر لمثل هذا الارتباط الذي يستدعيه التشابه (في الطابع)، وهو مثال آخر لنوعٍ من "التقمص العاطفي" مردّه التشابه (في الطابع) بيني وبين الموضوع المادي، سأختار، كوسيلة إيضاح، **الإيقاع**.

يستلزم التسلسل المنتظم -للمقاطع البارزة المُشدد عليها وتلك الأقل بروزاً، أو إيقاع النغمات في الموسيقى- مثلما استلزم فعل اللولب، أيِ حركة فهم مدرِك. هذه الحركة الإدراكية هي من نوع خاص: أنا أُسرِع وأنا أشعر بنفسي مسرعاً من عنصر إلى آخر، من مجموعة إلى أخرى. إنّ ما يستعجلني (يدفعني؟) هو تشابه العناصر **والمجموعات**. يميل كل عملٍ نفسيّ إلى مواصلة السلوك نفسه. هذا القانون ليس سوى قانون التشابه. وفي الوقت نفسه، كل عنصر وكل مجموعة محددة تُمسك بي. المقاطع البارزة تمسك بي بثبات ولمدة أطول من المقاطع غير البارزة؛ قوة تلك البارزة أكثرُ إحكاماً لي من قوة تلك الأقل بروزاً. هذا التناوب بين التثبيت الضاغط وبين إرخاء القبضة، وفيما يتلوه من تناوبٍ بين التقدم بحرية أكبر وبين الراحة، وبين التوتر والحل، والصراعِ والغَلبة، وفي ظل انتظام هذا النشاط النفسي المتناوِب، أقول إنّ هذا، أولاً وقبل كل شيء، ومن الناحية النفسية، ما يمثل ظاهرةَ **الإيقاع**: **فالإيقاع هو في الأساس إيقاعُ لأفعالِ فهمِ المقاطع البارزة وغير البارزة أو الأقل بروزاً....**

لكن هذا ليس كل شيء. قانون الارتباط من خلال التشابه هو، أيضاً، قانون توسعة لكل نوع موصوف من الإثارة أو الحركة النفسية: قانون الإشعاع الذي مردّه التشابه... قانون التجاوب الرنيني المشترك

لـ "أوتار" -متشابهة أو موزونة بشكل متشابه- لطبيعتنا الباطنية، قانون الرنين النفسي للشبيه.

كل فئة أو كل إيقاع محدد من إثارةٍ نفسية أو حركةٍ نفسية، يحْدث في أي جزءٍ من الروح (النفسية)، بمعنى آخر، الذي يُلحَظ في كل نقطة من نقاط الوعي، لديه توجّهٌ لنشر نفسه إلى أبعد وعلى أكبر مساحة ممكنة، توجهٌ لملء "النفسية" بكاملها وتثبيتها؛ أيْ للحفاظ على كل ما له كيفية الحدوث النفسي نفسها، وإعادة إنتاجه، وجعله يستجيب بالاهتزاز.

الإيقاع ككل هو سلوكٌ خاص للتسلسل بين أفعال نفسية منفصلة من النوع نفسه؛ لذلك، يمكنه ببساطة أن يبدل موضعه من تسلسلٍ لهذه الأفعال إلى تسلسلٍ آخر؛ أيْ، على سبيل المثال، من تسلسلِ مقاطع أو نغمات إلى تسلسل صور حركية (Bewegungsvorstellungen). من ناحية أخرى، نجد أن العنصر الأساسي الطبيعي لطابع **الإيقاع** في كل الحالات، لسهولته الخاصة، ولحريته، ولثقله، ولرباط **الليجاتو**(legato)[1] (Gebundenheit) فيه إلخ، هو أن الأفعال النفسية، مهما تكن المضامين التي تختارها (Beliebigem Inhalt)، يمكن أن تصبح وسائل لنقْلِ هذا الإيقاع. بهذا السلوك يمكننا الحصول على إشعاع يشع على النفسية **بأكملها** أو على جميع أنواع المضامين التي تحتويها؛ أي على ذبذبةٍ تعاطفية من جميع **الأوتار** الممكنة لطبيعتنا الداخلية.

---

1 الليجاتو (legato) هو مصطلح إيطالي يعبِّر عن تقنية أداء موسيقي لربط النغمات بسلاسة، وهو نغمة أفقية الترتيب ذات أداء متصل. (المترجمة)

ونظراً إلى أن مثل هذا الاهتزاز التعاوني **يمكن** له أن يحدث، إذاً **يجب** عليه أن **يحدث** بهذا الحد أو ذاك.

أنا أستخدم كلمةَ **الإيقاع** بمعناها الأكبر؛ أي كنمطٍ موصوف يميز مسارَ **الحدوث** النفسي (Ablauf) بشكل عام.

لا تتوجه قوة **الإيقاع** التوالدية صوب **المضامين** الخاصة لهذه التجارب السابقة، ولكنْ **صوب نمط الحركة النفسية التي تُدرَك ويُتعرف عليها في هذه المضامين**. والنتيجة هي توالُدٌ **لحالةٍ عامة لوجودي** تتوافق مع **الإيقاع**، ومع تصورِ (Vorstellung) توحيدِ أو تبنّي (umfassend) "مزاجٍ عام" (Gesammtstimmung) من الحرية والحاجة، أو من دفعٍ حماسي للأمام أو اعتدالٍ هادئ، أو جديةٍ أو لعبٍ مفرح، إلى آخر ماً هنالك. ما أختبره داخلياً عندما أسمع إيقاعاً يكون بالتالي مزدوجاً: **أولاً، الحركة الخاصة بنشاط الإدراك** التي يفرضها **الإيقاع** عليّ. وبقدر ما يفرضها علي ويرتبط بها مباشرة، ستكون هذه الحركة متضمَّنةٌ مباشرة في إدراك الإيقاع، لذلك **يبدو على هذه الحركة أنها تنتمي إلى الإيقاع أو الجسم الإيقاعي، وتبدو حركته هو ووجهة حركته هو.** ثانياً، إنه **أنا** مَن يختبر هذا المزاج العام (Gesammtstimmung) لشخصيتي.... ما يربط بينهما (بين الإيقاع والمزاج) أن كليهما واحدٌ، وهما الحركة نفسها. الحالة المزاجية هي أنه في داخلي تحققت الحركة نفسها، ولكن ليس كمجرد حركة مقتصرة على تلك النقطة من الوعي (النفسية) حيث

نشأت، ولكن كحركة لشخصيتي الإجمالية التي يحدد طبيعتَها كلُّ شيء اختبرتُه **في أي وقت**، ويمكنه الآن أن يستيقظ في داخلي؛ ومن ثم يمتلك طابعَ التعاون المشترك للأنا الإجمالية.

جدية الإيقاع أو حبوره...؛ الاتساع، الراحة، الثقل، وأضدادها في النغمات؛ عمق الألوان ودفؤها وباردها - ليس أيٌّ مما ذُكر صفة من صفات الإيقاع المدرَك ونغماته وألوانه؛ أي إنها ليست صفات نجدها على هذا النحو في عناصر الوعي؛ فأنا **لا أسمع** الجدية أو الحبور عندما أسمع تسلسل المقاطع البارزة وتلك غير البارزة؛ وأنا لا أسمع الرقة (Leerheit) والامتلاء والسعة والسكينة، عندما أسمع صوتاً؛ **ولا أرى** العمق أو الدفء أو البرودة عندما أرى اللون، لكنْ يُستدل بهذه الكلمات على السلوك المحسوس الذي أتحرك به داخلياً عندما أتصور عقلياً الأصوات والألوان؛ هذه الكلمات تُدلّل على "طابع التأثر العاطفي" لعملية التصور الإدراكي.

"مجلةُ النفسية"، المجلد. 22، ص. 416:

تعتمد المتعة الجمالية على إسناد صفات الحياة، أو الروح (Belebung، Beseelung)، **إلى آخَر. التأمل الجمالي، الذي تنشأ منه المتعة الجمالية، يحتوي دائماً على مثل هذا الإسناد للحياة أو الروح**، لكن من المستحيل بالنسبة إليّ أن أرى **الحياة** أو أسمعها تعيش حيةً خارج نفسي، أو أدركها بحواسي بأي طريقة. أستطيع فقط أن أجدها في نفسي كميزة خاصة لشخصي؛ لذلك، في التأمل الجمالي، أقوم بإعارة شخصيتي للموضوع الجمالي في سلوك

معين، أو أعيْر في عموم الوقائع نمطاً من أنماط وجود شخصيتي. **والموضوع**، الذي أعِيْرُه الحياةَ أو الروحَ من الناحية الجمالية، يحمل، في حد ذاته، انعكاساً لشخصيتي **أنا**.

الجماليات المكانية:

ص 61: تنشأ مثل هذه الأوهام الهندسية-البصرية بشكل عام من تَمثّل القوى والأنشطة والنوازع، التي يبدو أنها تشتغل في الصور المكانية، أو أنها من خلال تشغيلها يظهر لهذه الصور المكانية وجود.

ص 62: لقد رأينا أن النشاط، الذي يظهر من خلاله شكلٌ ما أو أيُّ عنصر للشكل إلى الوجود، لا يمكن اعتباره خالياً من نزعة مضادة أو فعل مضاد. لا نحصل على **الشكل** المستقر (ruhende) إلا عبر عمل النزعتين بعضمها ضد بعض، وإحلال التوازن بين النشاط والنشاط المضاد.

ص 63: يجب أن نميز بعناية بين **النشاط** والنزوع، وكلاهما يؤدي إلى فعل مكاني معين يكون هو نفسه لا غيره. ليس **الفعل** ما ينتج الحاجةَ إلى الوهم البصري، بل النزوع والسعي والدافع.

ص 79: هذه الحقيقة... هي الحقيقة الأساسية لعلم الجمال، فالمكان هو موضوعُ إدراكٍ جمالي، وفقط إن مُنح المكان حياةً تشغله (belebter Raum) فإنه سيكون وسيلةً تنقُل توترَ التجاذب الداخلي؛ أيْ وسيلة تنقل تبادلَ النشاط، والنشاط المضاد. تتمثل مهمة فنون الشكل المكاني الجميل في زيادة هذا التبادل البَيْني للأنشطة وتنويعه؛ وأن تقدم لنا في الأشكال إيقاعاً بالعيش يكون مطوياً في وحدةٍ مع ذاته داخل كلٍّ يحمل معنى؛ وأيضاً أن تَعرض لنا

في الأشكال تبادلاً واضحاً مباشراً لقيودٍ نسبية (Gebundenheit) ولعملٍ أكثر حرية؛ بالإضافة إلى ذلك أن تُظهِر تقدماً منتظماً لأنشطة فرديةٍ تنحو إلى الصراعات وصراعات تنحو إلى الحل؛ وأن تُظهر لنا معركة جميلة **لقتال وانتصار** القوى المادية، رغم أنها ليست **مجرد** قوى مادية البتة.

ص 84: ... القوة الخاصة بالمقاومة ضد محاولة إلغاء أو تقليص وجودها، والتي نعزوها، بدرجة أكبر أو أقل، إلى كل موضوع مادي عند مقارنته بمجرد مكان فارغ.

ص 84: الخط المستقيم "يوحد" نقطتيه الطرَفيتين، أو يتخلص من نفسه بين نقطتيه الطرَفيتين. في الوقت نفسه إن الخط المستقيم "يمد" نفسه بين نقطتيه الطرَفيتين.

ص 94: إنْ حدثَ والتقى في عنصرٍ مكاني نشاطان أو أكثر من الأنشطة المستقلة التي ليست أجنبية ولا معادية في اتجاهاتها، والتي، لهذا السبب، يمكن توحيدها في تمثيلٍ واحد أو تمثيلٍ لنشاط واحد، فإن هذين النشاطين أو الأكثر من الأنشطة سوف ترفع مستوى بعضها بعضاً بشكل متبادل. وبهذا سوف يرتفع مستوى النتيجة البصرية لها.

ص 115: أود أخيراً أن أذكّر القارئ بالأهمية الجمالية، التي تمتلكها ميزة الامتداد الشاقولي، والتباين بين الامتداد الشاقولي والامتداد الأفقي في فنون الزخرفة المكانية. من الناحية الهندسية، لا يوجد فرق نوعيّ بينهما، لكن في العمارة والنحت والسيراميك، إن التباين بينهما هو العامل الأصلي لوجود الشكل. أعمال هذه الفنون **تحصر** نفسها في الحالة الأفقية، **وتُنهِض** نفسَها منتصبةً في الحالة

الشاقولية.... الأهم أنه من خلال التبادل بين هذين النشاطين تنشأ خاصية الحياة الحيوية (Lebendigkeit)، حيث تتنشط في هذه الأعمال.

ص 118: لا يمكن لتوجهٍ أو نشاطٍ أن يتزايدا بشكل ظاهر للعيان دون أن نجبَر على تصوّرِ أن النشاط المضاد أو التوجهَ المضاد يتزايدان أيضاً، لكن بينما زيادة الأخيرَين أمرٌ افترضناه افتراضياً بسبب أننا كنا قد افترضنا زيادة الأوَّلَين، فزيادة الأول تصبح هي الأساسيّة، وزيادة الثاني تصبح هي الثانوية. يحدث نتيجة ذلك تعديلٌ، بصرف النظر عن هذه الزيادة المتبادلة...، يمضي باتجاهِ تلك الزيادة الأولية (أفترضُ أن **ليبس** يعني أننا نشعر بالزيادة الأولى أكثر).

ص 259: عندما يقترب خطّان بعضهما من بعض، وهما يتحركان في اتجاهات مختلفة، يرى الجميع في حركة الخط الثاني حركةً مضادة. إذا رأيتُ أن الأجزاء الرئيسة للمبنى ترتفع شاقولياً، فكل خط مائل في المبنى، مما أراه على طول هذه الأجزاء الرئيسة أو بينها، سيبدو لي أنه يضع نفسه في موقفِ معارضةٍ لهذه الحركة الشاقولية. أبدو كأني أشعر بطبيعيةٍ بأن تلك الخطوط العمودية، بين بعضها البعض، وفي المبنى الذي تنتمي إليه، هي قوة جرٍّ للحركة الشاقولية. هذا الجرّ لا يعقبه الخط المائل، ولهذا الخطُّ المائل يعارض قوة الجرّ؛ فإنْ لم يعارضها فسيتم جرّه، ولن يبقى خطاً مائلاً كما هو عليه. من ناحية أخرى، يوقظ تصورُ الخط المائل في داخلي فكرةَ الجرّ والشد (على الكلّ) في اتجاه مائل. بالمقارنة به تبدو لي الحركة الشاقولية ليست بديهية بذاك القدر، وتصير بالنسبة إلى فهمي

شيئاً فشيئاً حقيقةً محصَّلة (Leistung)؛ أي إن الحركة الشاقولية تصمد وتثبت أمام ذاك الجرّ والسحب المائل، وبناءً عليه تدرك في ذاتها توجهاً نحو وجهة أخرى.

في لحظة الانتقال من إدراك الخط العمودي إلى إدراك الخط المائل، أكون ممتلئاً بتمثّل الحركة الشاقولية؛ ولذلك أُواصل تمثلها في حضور الخط المائل. وبقدر ما يقع تصوري لهذا الخط المائل تحت تأثير انطباع الخط العمودي، فسيبدو لي أنه يجب أيضاً على الخط المائل أن يسير بالاتجاه الشاقولي؛ بطريقةٍ **أتوقع** فيها أنه **لا** بد سيقوم بهذا. وكالعادة، إن إدراكي أن الخط المائل **لا** يقوم بهذا يوقظ فيّ الإحساس بشيء يعارض نفسَه عند عدم قيامه بهذا الفعل المتوقَّع.

ص 279: كل شكل مكاني موحَّد يمتلك لتمثُّلِنا نزوعاً إلى الأثر الخاص الذي يظهر أنه قد يتحقق في نقطة معينة من مساره؛ إنه يملك هذا الميل **بكلّيته** مسبقاً **قَبل** النقطة التي يتم فيها فعلياً إنتاج الأثر. ومن هنا ينشأ وهم بصري معين.

ص 337: لا يمكننا أن نطرد من أذهاننا أنّ توسُّع الحركة الشاقولية أفقياً، أو السماح لنفسها بالدخول في حركة عرْضية **لا بدّ** أن يجعلها أكثر بطئاً، وأنّ التضيُّق بالمعنى الأفقي لا بد أن يسرّع الحركة الشاقولية.

ص 341: كل خط موحد يمتلك في كل نقطةٍ منه نزوعاً نحو نمطٍ يكون فيه حدّاً (Begrenzen) أو مغلَقاً على ذاته، ويبدو أن هذا الخط يدركه في تقدم مساره، وبدرجةٍ تتناسب مع الاستقامة المباشرة التي يبدو معها أنه يواصل من تلك النقطة في مساره إلى هذه النقطة[1].

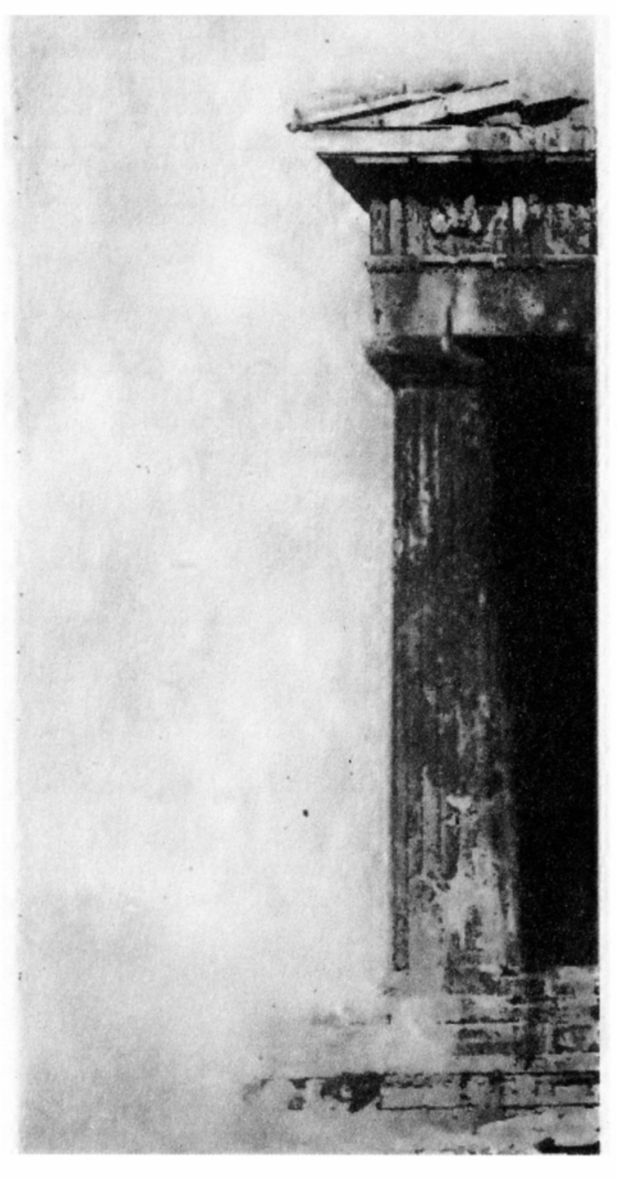
ص 347: نرى في العمارة كتلاً موحدة بارزة ومتراجعة في كل مكان، ولا سيما في الاتجاه الشاقولي. وفي كل مكان نلتقي **بالفكرة الرئيسة** للبروزات الأعلى والأخفض بالمعنى الأكثر عالمية لهذه الكلمة. من خلال هذه البروزات تتحول الكتلة إلى إيقاعٍ حي من توترٍ واسترخاء. **لا تتراجع** الأجزاء غير البارزة إلى الخلف فحسب، بل إنها **تثبُت**، أو تؤكد وجودها المكاني ضد قوة التوسع أو التوجه إلى الأمام، التي تُرى واضحة في البروزات، وهي (الأجزاء المتراجعة) تجسد بالتالي توتراً أفقياً أكبر، أو تحقق تماسكاً داخلياً متزايداً. في الوقت نفسه تزداد طاقة نشاطها الشاقولي. من ناحية أخرى، يبدو أن الأجزاء البارزة بقدر ما تستسلم في الاتجاه الأفقي تبدو أيضاً شاقولية- ليس **لتخرج** عن نفسها، بل **لتعود** إلى داخل نفسها؛ إنها تصبح نقاطَ راحةٍ داخل الحركة الشاقولية. وفي النهاية، تزداد الحركة الشاقولية الكلّية، وهكذا دواليك.

ص 396: كلمة واحدة عن **الأخاديد** على محيط العمود. نرى العمودَ في الأخاديدِ ململِماً نفسه معاً وساحباً لها باتجاه محوره، ثم خارجاً عن نفسه متقدماً إلى الأمام، ثم ساحباً لها مرة أخرى... إلخ،

---

1 أتذكر السيدَ "جورج فريدريك واتس" الذي أوضح لي أننا نشعر باتساع المنحنيات أو ضيقها تبعاً لتخيلنا لها كأجزاء من دوائر إما أكبر أو أصغر. "فيرنون ليْ".

ويحدث على سطحه تبادلٌ إيقاعي بين التوتر والاسترخاء. الزوايا (أو الحواف)، التي تلتقي (في العمود الدُوري) عندها الأخاديد، هي نقاط استرخاء أو نقاط توتر متناقص. الفعل المضاد صوب فعل الانطواء للحدّ الذي يشمل الكلّ بالإحاطة، أو ضد دفع الكتلة خارجاً، يجري توجيهه إلى الداخل من قِبل الحواف؛ يتركز في نواة العمود، ويتم ضبطه بوساطة حدود النواة. بهذه الوسيلة يصبح الحدُّ الخارجي برمته، أو الحدُّ الكلي غير مثْقَل. يُعدّ نشاط الانطواء على الذات نشاطاً أكثر سهولة وأمناً من أنْ يهدده أيُّ فعلٍ مضاد يأتيه من الداخل.



الشكل التوضيحي 2 - أحد الأعمدة الدُّورية في مبنى البارثينون. تصوير الراحل «دبليو ج. ستيلمان»

في الوقت نفسه، يكون الفعل الشاقولي في الأضلاع أو في الحواف الحادة للأخاديد أو للحد العام الذي تحدده هذه الحواف والأضلاع، أقل توتراً، وله تأثير أكثر يقينية وأكثر إشاعة للطمأنينة. نظراً إلى أن الانطباع العام يتحدد بالضرورة مباشرةً من خلال هذا "الحد العام"، فإن العمود بأكمله يظهر طبيعياً بهذا الطابع. وهذا يقلل من المبالغة في الارتفاع، الذي كان يمكن أن ينتج عن الأسطوانة المدورة غير المخددة. في الواقع، ارتفاع الأسطوانة المخددة **لا يجري تقديره على حقيقته** إذا ما قورن بارتفاع الأسطوانة الملساء غير المخددة.

في العمود الدُّوري، من الواضح أن سبب تخفيف العبء الضاغط (Entlastung) عن عموم الكلّ هو أن محيط العمود يستدقّ صعوداً؛ أي بسبب هذا التقييد (Gedrungenheit). الانطباع الإجمالي هو انطباعٌ لنمطٍ آمنٍ لوجودٍ (Daseins) متحدٍ مع إنجاز هائل، أو انطباعٌ بالإنجاز الذي نُفذ بهدوء ومن دون تردد. لو لم تكن الأخاديد موجودة في العرْضانية المنتفخة لمحيط العمود، فسيكون هناك خطر أنْ يبدو العمود كأنه يبذل جهداً مضنياً ومرهِقاً. يفهم المرءُ بالقدر نفسه أنه، في الحالة المعاكسة؛ أي عندما يغيب الانطباع بإنجازٍ مهم مقصود؛ أي في أشكالٍ أكثر خفةً في جوهرها، سيعطي التّخديد فيٍ بدن العمود عندئذ انطباعاً بيقين يستعرض الأناقة والتوتر المصطنع استعراضاً متباهياً؛ أي باختصارٍ انطباعاً بيقينٍ ضعيف في حقيقته لكنه متصلب.

ص 5: شكلُ العمود لا **يوجد** مجرد وجودٍ بل **يصير** موجوداً، وهو لا يصير مرةً واحدة وإلى الأبد بل مرة بعد أخرى في كل

لحظة. بمعنى آخر، نحن نحوّل العمودَ (أيْ شكلَه) إلى مادةِ تفسيرٍ ميكانيكي (أي حركي). ونحن لا نفعل ذلك عن قصد أو نتيجة تفكرٍ؛ بل على العكس؛ فالتفسيرُ الميكانيكي يتعين ويأتينا مباشرة مع الإدراك. لا تحدث عمليات مثل هذه **الصيرورة** الميكانيكية فقط في العالم **خارجنا**، فهناك فئة من **الصيرورة** الميكانيكية (أو الحدوث - geschehen) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأنفسنا بكل ما تعنيه الكلمة: أي إن **الصيرورة هي في داخلنا**، ولذلك نحن ننظر **للصيرورة خارجنا** بمقاربتها بالصيرورة **في داخلنا**؛ أيْ بمعنى وفقاً لمقاربتها مع تجربتنا الشخصية.

يمكن ملاحظة طريقة مماثلة للنظر في الأشياء كلما تحدثنا عن "قوة" تسكن في شيء ما؛ وحتى بشكل أكثر وضوحاً كلما أدركنا "نزوعاً" أو "سعياً" (streben) في أي شيء يحدث، وكلما أدركنا (أي خارج أنفسنا -إضافة من الكاتبة "فيرنون ليْ") أي "فعل يُفعَل" أو "تعرُّض لفعل" وأي "نشاط" أو "سلبية". يحدث كل ما مِن شأنه إضفاء الحياة على ما يحيط بنا من وقائع، وما يمكن له أن يحدث، فقط بمقدار ما نعزو شعورَنا بالقوة إلى الأشياء الخارجية، وشعورَنا بالسعي أو الرغبة والاستعداد، ونشاطنا وسلبيتنا... مثل هذا الإسناد منا للأشياء الخارجية يجعلها أقرب إلينا، ويجعلها أكثر حميمية وأكثر وضوحاً بكثير... بهذا يتم تذكيرنا بالعمليات التي باستطاعتنا اختبارها في أنفسنا، ليس بحالات فردية ملموسة لمثل هذه العمليات، ولكن بعمليات تتشابه من حيث الطابع. تظهر فينا صورة مُجرَياتٍ مماثلة خاصة بنا، وتظهر مع هذه الصورة صورة الشعور الخاص بأنفسنا والثقة بها (selbstgefiihl)، الذي يصاحب مثل هذه المُجرَيات

بشكل طبيعي. إن المجرى الميكانيكي، الذي يبدو أنه يحقق نفسه بـ "سهولة"، يؤشر إلى مثل هذا "الفعل" لدينا، الذي يحقق نفسه بالحرية والسهولة نفسها؛ ويشير الصرف الكبير "**للطاقة**" الميكانيكية إلى صرفٍ مماثل لقوة إرادتنا. على هذا يَعتمد في إحدى الحالات الوعيُ السعيدُ بسهولة وحرية أنشطتنا الخاصة، وفي الحالة الأخرى، الوعيُ بقوتنا الذي يساويه بالسعادة.... يبدو أن العمود يجمّع نفسَه (sich zusammen zu fassen) وينتصب مستقيماً؛ أي بمعنى: يمضي قُدماً بالطريقة التي أقوم أنا بها عندما أجمّع نفسي **وأنتصب واقفاً**، أو **أبقى** متوتراً ومنتصباً لأعارض الجمود أو الهمود الطبيعي لجسدي. يستحيل عليّ أن أعي (شكل) العمود دون أن يبدو هذا النشاط موجوداً في الشكل الذي أعيه هكذا.

كل سعادتنا في الشكل المكاني (أي الأشكال المرئية – إضافة من الكاتبة "فيرنون ليْ")... تعود إذاً إلى تعاطفٍ سعيد يطفح بالبهجة.

التقمص العاطفي الجمالي والمترافِقات العضوية

ترجمه "ر. ل. شيلدز" (R. L. Shields) من النسخة الفرنسية الأصلية للكاتبة "فيرنون لِيْ" في مجلة المراجعة الفلسفية، العدد التاسع عشر (1907)

I

كما سبق أن أشرنا في المقال التمهيدي السابق، وضع البروفيسور "ليبس" الأساس لفلسفة جديدة وحقيقية للجمال والفن، عندما صاغ فرضيته "التقمص العاطفي": فرضية يمكن مقارنتها بفرضية الانتقاء الطبيعي من حيث الجِدّة والأهمية بعيدة المدى. سيكون تطبيق فكرة "التقمص العاطفي" هو الطريق الرئيس الذي يمكن من خلاله لعالِم الجماليات المستقبلي أن يحل مشاكل التطور الفني والتشكل: إن تحليل ظاهرة "التقمص العاطفي"، كما هي مطبقة على الأنشطة الجمالية، والتحقق من صحتها، وإحالتها إلى ظواهر عقلية أولية، سيكون المهمة المستقبلية الرئيسة لعلم النفس. وقد قدم لنا البروفيسور "ليبس" فرضية "التقمص العاطفي" وكأنه بمنزلة "داروين" جديد (ومعه الكثير من الداعمين أيضاً مثل "والاس" داروين)، فدعونا نتدارس ماذا فعل باكتشافه هذا، وما يجب علينا نحن أيضاً فعله.

II

بادئ ذي بدء، اسمحوا لي أن أذكّر القراء بدراساتي الأخرى عن الأستاذ "ليبس"، ودعوني أشرح لأولئك الذين ليسوا على اطّلاع عليها ما هو مخفيٌّ تحت هذه الصيغة اللغوية الألمانية الرائعة: Einfühlung أو، كما ترجمها البروفيسور "تيتشنر"، التقمص التعاطفي. هذه الكلمة، المكونة من (fühlen) أي "يشعر"، و(ein) أيْ "في، في داخل"، تترافق مع (sich) ضمير الانعكاس - هذه الكلمة (Einfühlung) موجودة في الجماليات الألمانية منذ "فشنر" و"لوتسي"[1]، وقد وُجدت أيضاً في الصيغ الأدبية على الأقل منذ "نوفاليس" وعصر "الرومنطيقيين". سنرى لاحقاً التكلفة التي دفعها "ليبس"، من غموضٍ وانحرافٍ عن خط فكره، في تبنّيه تعبيراً موجوداً مسبقاً، واستخدامه فكرة جديدة. تعبير (sich einfühlen)، بمعنى **نقل الذات إلى داخل شيء ما من خلال الشعور** (حيث ضمير الانعكاس المستخدم في الصيغة الألمانية يعطي معنى التحرك، بينما لا يعطي الفعل "to feel" في اللغة الإنجليزية هذه الحركة، ولذلك لا يمكننا ترجمته إلى الإنجليزية إلا بمساعدة فعل مثل "ينقل إلى داخل"، أو "يُسقِط تصوراً في"، أو " يُدخل في") - شيء ما، أو كائن ما، وهذا في اللغة الألمانية العادية له

---

1 تم إلقاء المحاضرات، التي جُمعت بعد ذلك على شكل كتاب "المخطط والفن" لـ "فيشر"، قبل عام 1870.

معنى أن تضع نفسك شعورياً في مكان شخص ما، أو تتخيل وتجرب وتشعر بمشاعر شخص ما أو شيء ما: هذه الحالة هي بداية التعاطف، وهي المرحلة الابتدائية التي يكون الانتباه فيها متوجهاً بالكامل إلى المشاعر التي يعزوها الشخص إلى الغير، لكنها لا تعني بعْد على الإطلاق محاكاة وتقليد تلك المشاعر المفترضة.

وفق هذا المعنى الأولي، وحتى قبل "فيشر"، و"فيتشنر"، و"لوتسيْ"، كان الناس يتحدثون في لغتهم عن استشعار الشخص لنفسه داخل حياة وحركة النبات أو الحيوان. أما عندما **يستشعر الشخص نفسه في مكان** غصن الشجرة الذي يتأرجح تحت أشعة الشمس (وهذا هو المثال المشهور الآن الذي قدمه "لوتسيْ" في كتابه "عالَم مصغَّر")، فمن الواضح أن هذه المشاعر، التي من المفترض للشخص أن يشترك بها، هي مشاعر لا يشعر بها غصن الشجرة ولا يختبرها. هي تلك **المشاعر التي لا بد أن نشعر بها ليس إنْ نحن أصبحنا غصن الشجرة بل إن نحن نقلنا إلى هذا الغصن طبيعتنا البشرية**. تمييز هذا الفرق هو بداية نظرية البروفيسور "ليبس" عن التقمص العاطفي، أو بالأحرى، هو نقطة التقاء استخدامه الفعل "يستشعر"، والمعنى المستخدم في اللغة العادية له. عندما نضع أنفسنا في مكان شخص ما أو شيء ما، فإن ما نسميه "المكان" هو تلك المشاعر المميزة الخاصة بذلك المكان أو الموقف، وهي المشاعر التي اختبرناها مباشرة في ماضينا، والتي ننسبها الآن، لسبب أو لآخر (والأسباب ليست نفسها دائماً بأي حال)، إلى مخلوق آخر غير أنفسنا. لا يهم أن نتحقق حالياً مما إذا كان هذا الآخر يشبهنا بطريقة ما؛ أو ما إذا كان تصورنا لوجود تشابه معه هو ما أوحى لنا

بهذا الإسناد، أو ما إذا كان، باختصار، هذا الإسناد لبيانات تجربتنا من الماضي يتطابق مع الحقائق، أو ما إذا كان، على العكس من ذلك، الشخص أو الشيء الذي ننسب إليه حالاتنا الخاصة يختلف عنا بشكل أو بآخر وغير قادر على الشعور بما نشعر به في مكانه. ما يجب أن يستوعبه التلميذ، الذي يدرس ظاهرة "التقمص العاطفي" الجمالي، أنه يوجد هناك، لسبب أو لآخر، فعلُ إسنادٍ لطاقاتنا أو أنشطتنا أو مشاعرنا إلى أحدٍ غير الأنا، وهو فعل يسبق بالضرورة كل "تعاطف"، وأن هذا الإسقاط من تجربتنا الداخلية يستلزم إحياء الحالات الذاتية فيما نسميه ذاكرتنا. من الضروري الإصرار على هذه الحقيقة النفسية الأساسية؛ لأنها تشرح الطبيعة الأساسية لكل حركة متعاطفة: وما يهمنا في الوقت الحالي هو طبيعة كل ما تعنيه اللغة الألمانية، قبل أو مع الأستاذ "ليبس"، بكلمة "التقمص العاطفي" (Einfühlung).

ولأن الحالات التي ننسبها إلى الشخص أو الشيء المتصوَّر، والحالات التي نعتقد أننا ندركها فيه، هي **حالاتنا الخاصة بنا**، فإن إحياء هذه الحالات السابقة سيصاحبها إما الرضا وإما عدم الرضا، وبكثافةٍ تتناسب مع قوة هذا الإحياء، ووجود حالات أخرى تدعمه أو تثبطه. إن سعادتنا أو استياءنا من الحالة الذاتية التي ندركها أو نتخيلها يرجع إلى أن هذه الحالة الذاتية **كانت أصلاً حالتنا نحن**، وقد أصبحت حالتنا مرة أخرى عندما ننسبها إلى الآخر. بعبارة أخرى، لا يمكن معرفة أية ظاهرة ذاتية، أو عاطفة، أو شعور، أو حالة من صحة العيش أو العكس، وما شابه ذلك، إلا بشكل مباشر، وبقدر ما تعيّنه لنا تجربتنا الداخلية؛ وبالتالي، إن ما نحسبه إدراكاً لوجودها خارجنا

هو فقط وعيٌ منا بقوة إحيائها أو بضعفه في أنفسنا. اسمحوا لي أن أكررها مراراً: "التقمص العاطفي"؛ أي إسناد أنماطنا الخاصة إلى "أنا الغير"، **يكون مصحوباً إما بالرضا وإما بعدمه؛ لأنه في الأصل يحدث في داخلنا نحن**. الآن، هناك فئة من هذا الإسناد لـ "أنا الغير" تتميز بحقيقة أن هذا الغير غير قادر على تحسّس الأنماط المنسوبة إليه على هذا النحو. وأنا أشير إلى إسناد الحركات والحالات الحركية وحتى النية وقوة الإرادة والجهد؛ أيْ بمعنى إسناد الطابع والحساسية والحركة إلى أشكال جامدة وثابتة لا تتحرك. اسمحوا لي هنا أن أقدم مثالاً، وهو أيضاً اقتباس من كتاب البروفيسور "ليبس" السابق: "تتوسع **وسادة** العمود الدوري عرْضاً مقارنة بالعمود، وبالتالي، تظهر كأنها تستسلم لضغط السطح فوقها، وتتمدد وهي تفسح المجال، لكنها أثناء استسلامها تجمّع نفسها بقوة نشيطة، وتؤكد نفسها ضد ما يفعله هذا الثقل المتراكب المفروض عليها. وهي بهذا تصبح وسيطاً حيث تستطيع مقاومة الدفع الشاقولي للعمود من تحتها وثقل السقف من فوقها المتركّز في الساكف Architrave".

لكن، قد يعترض القارئ ويقول إنّ كل هذا هو ببساطة الدور الذي تؤديه القوى الميكانيكية في نظام الأعمدة الدُّورية. نعم، بطبيعة الحال، دور هذه القوى هو دورٌ معروفٌ لنا جيداً، وخاصة في حالة البناء الدُّوري، لكن أين يحدث الدور الذي تؤديه القوى هذه فعلياً؟ هل هو في الحجر الذي بني منه الصرح؟ للحجر صفات مثل الثقل والتماسك، وهذه الصفات لها حدود: قد يتجاوز ثقل الجزء الأعلى، في توضّعاتٍ معينة، على الجزء السفلي، ويؤثر في تماسكه فيتشقق، وقد ينهار المبنى. بَيْد أن الحجر لا يمكنه أن **يتمدد وينتشر، ولا أن**

يجمّع نفسه بقوة نشيطة، ولا أن يتصدى لأي نشاط. والحجر أيضاً لا يعرف قوة الدفع ولا المقاومة. عندما نستخدم هذه التعبيرات، فإننا نطيع عادةً لدينا ألَا وهي تفسير العالم الخارج عنا باستخدام أنماط وجودنا. دعونا نسجل ملاحظة سريعة عن وجود هذا الميل في عقولنا؛ لأنه بمنزلة دليل على بعض التعرجات الغامضة في مسألة "التقمص العاطفي" الجمالي، لكن، وفي العودة إلى الموضوع، عندما نستخدم مصطلحات لوصف بعض المباني أو تفاصيلها، مثل الارتفاع، والدفع، والتوسع، والتمدد، والتقلص، وما إلى ذلك، فإننا لا نشير إلى الجزء المادي منها كالحجر أو القرميد أو الخشب، بل نشير إلى **شكلها**. سوف نأخذ المزيد من الأمثلة على هذا الأمر من الكتاب الأول للأستاذ "ليبس"، كتاب (الجماليات المكانية). يقول: "بعد أن اتسع العمود كله عند القاعدة ليكيّف نفسه مع الأرض، جمّع نفسه في جسم بدنه، ورفع نفسه شاقولياً بطاقة مركّزة وسرعة وأمان تتناسب مع هذا التركيز". نحن نفهم تماماً معنى هذه الكلمات، وهي تعطينا رؤية داخلية للأشكال التي نحن بصددها بمقدار ما نملك من ذاكرة بصرية ومعرفة بالهندسة المعمارية. هذا كله جزء من عاداتنا اليومية، ولا جديد في الأمر، لكن دعونا نسأل أنفسنا: بأي معنى يقوم شكلٌ معماري؛ أيْ مجموعة معينة من الخطوط والمستويات، بإنجاز أعمالٍ اعترفنا باستحالتها على الحجر والقرميد، وباختصار، باستحالتها على المواد التي يُصنَع منها هذا الشكل؟

من الواضح أن الشكل المرئي، سواء أكان مصنوعاً من الحجر أم مجرد رسم على الورق، هو في حد ذاته غير قادر على الإتيان بفعلٍ إلّا إذا كنا قد فهمنا بشكل حَرْفيّ وخاطئ تعبيرَ "يقوم بأفعال

وفق تصوراتنا". الشكلُ موجودٌ؛ لكن الشكلَ **لا يقوم بفعل**، بل العكس هو الصحيح، فملَكاتنا هي التي تعمل على تزويد العلاقات والاتجاهات التي تؤلِّف هذا الشكل. وهكذا، كلما أمعنّا في التحليل أدركنا أكثر أن النشاط موجود من جانبنا، وأن النشاط غائب من جانب الشكل[1].

هناك نقطة أخرى يجب مراعاتها: كل هذا النشاط يتجلى في الوقت المناسب، وينقسم إلى مراحل متتابعة؛ وفي الحديث عن العمود، أي **شكل العمود**، بما يتعلق **بالنشاط**، **فقد تحدثنا عنه أيضاً** من حيث الزمن. لقد وصل بنا الأمر إلى أن ننسب إلى هذا العمود، إلى هذا الشكل غير المتحرك، الذي تتعايش جميع أجزائه دونما تغيير، أنماطاً من الحركة والسرعة والأمان في عملٍ قيل إنه يقوم به؛ وقد قسّمنا هذا العمل إلى لحظات يتلو بعضها بعضاً!

ما معنى توالي هذه المغالطات التي يتقبل الجميع وجودها حتى في مفرداتنا الأكثر دقةً وضبطاً؟ ببساطة، هو عجزنا عن التفكير في أي طريقة أخرى إلا من منظور تجربتنا الخاصة، وعدم قدرتنا، إلا من خلال البيانات الداخلية لوعينا، على أن نشرح لأنفسنا "أنا الغير": التتابع والنشاط والحركة وكيفياتها المختلفة. إن الوجود الزمني، المنسوب إلى هذا الشكل الموجود فعلياً فقط في المكان، هو **وجودنا نحن في الزمان**؛ وتتابُعُ اللحظات التي ننسبها إلى الصفات الموجودة في هذا الشكل هو **تتابُع انطباعاتنا نحن**؛ والحركة والأمان

1 قارن أيضاً "الجماليات المكانية"، ص. 22: "العمود يقوم منتصباً بنفسه، لم يُقمه أحد؛ فالانتصاب هو عمل العمود نفسه، إنه تحقيق لقوته النشطة، إنه تَصَرُّف العمود الحر والراغب".

والسرعة لا تنتمي إلى الشكل، بل إلى استحواذنا على هذا الشكل؛ والنشاط الذي نتحدث عنه هو نشاطنا نحن. يقول "ليبس": "الطابع الجاد أو المرح للإيقاع" -كما سبق ذكره- "والامتلاء والجذب والطابع المريح للأصوات الموسيقية: العمق أو الدفء أو الروعة في نظام ألوان لوحة- هي صفات لا تنتمي على الإطلاق إلى الإيقاع أو الأصوات أو ما نراه من الألوان؛ وبعبارة أخرى، هذه صفات لا توجد في حدّ ذاتها في هذه العناصر من الإدراك؛ فأنا لا أسمع الطابع الجاد أو المرح عندما أصغي إلى تتابُع المقاطع البارزة أو الضعيفة، وأنا أيضاً لا أسمع الفَقر أو الوفرة أو الراحة لدى إصغائي إلى صوت؛ ولا أبصر العمق أو الدفء أو البرودة في رؤيتي لِلّون. هذه الكلمات تعبر عن سلوك حساسيتي الداخلية وتأثرها في لحظة إدراك الأصوات والألوان: هذه الكلمات تصف **الطابع العاطفي** (لعملية الإدراك)"[1].

علاوة على ذلك، عادةً ما تكون عملية الإدراك المجردة مرتبطةً بعمليةٍ تفسيرية شارحة: يتضمن الإدراكُ الكامل لشيءٍ ما بعضَ أفعال المقارنة بين الأحاسيس الأولية التي ينتجها هذا الشيء، وأيضاً بعض الأفعال المرجعية التي تحيل انطباعاتنا الحالية إلى انطباعات سابقة؛ إدراك وجود أو صفة يعني ضمّها إلى موجودات وصفات أخرى؛ إنه إدماجٌ للإحساس الجديد في داخل تركيبة سابقة.

---

1 قارن أيضاً كتاب "الجماليات المكانية"، ص. 42: "الدافع هو دافع مكاني موجه محدد، ومن المستحيل تخيل مثل هذا الدافع دون متابعته في خيالنا، حتى لو كان مجرد تلميح. نحن نتابعه في خيالنا، بَيْد أنّ هذا لا يعني شيئاً سوى أننا نسمح لما يهدف إليه ويبغيه أن ينهض في خيالنا".

إدراك الشكل، إذاً، يضم، حول نواة الأحاسيس البسيطة، وعيَ العملية النفسية بسهولة واستمرارية بهذا الحد أو ذاك، وانتظام وحيوية هذه العملية النفسية؛ وبالتالي، مثلما يلاحظ "ليبس"، وعيَ الطابع العاطفي لمثل هذا النمط. لكنّ إدراك الشكل يشتمل، بالإضافة إلى ذلك، على إحالة عمليتنا النفسية إلى عمليات أخرى: نحن ندمج تركيبةَ أنشطتنا الفعلية في تركيبةٍ معروفة لنا ومشابهة؛ وإدراكنا لبذل الجهد، أو الانحناء، أو تجميع القوة، أو الاستسلام للثقل المفروض أو مقاومته، أو موازنة أنفسنا، أو مدّ أنفسنا ارتفاعاً أو عمقاً أو عرْضاً، يتعقد بسببٍ من تجريب سابق في حالات مماثلة، ويتم إثراء هذا الإدراك من خلال مرافِقات خاصة بهذه التجربة. لذلك، عندما يلتقي خطّان، فإن **أنماط النشاط**، التي نعيها في إدراك سريع وسهل ومستمر إلى حد ما لعلاقاتهما بعضهما ببعض، يداخلها تعقيد بسبب أنماط النشاط التي وعيناها في وقت سابق في لقاء مشابه بين أجسامنا وأجسام أخرى غريبة عنا. وهكذا، إننا نفسر علاقات هذين الخطين في المكان من منظور الحركة في الزمن؛ ونحن لا نكتفي بأن ننسب إلى هذه الخطوط التوازنَ والاتجاهَ والسرعةَ والإيقاعَ والطاقةَ فحسب، بل أيضاً **الدفعَ والمقاومةَ والإجهادَ والشعورَ والنيةَ والطابع**. باختصار، لدى إدراكنا أشكالاً مكونة من خطوط ومستويات؛ أي عندما نوجه انتباهنا تباعاً إلى أجزائها المختلفة، فنقيس ونقارن ونحيل بعضها إلى بعضها الآخر، ثم نحيلها كلها جملة وتفصيلاً إلى تجاربنا السابقة، إنما نكون في حالةِ واقعةٍ أو دراما، وهذه الواقعة أو الدراما لا يمكن تعيينها في أنفسنا؛ لأننا نفتقر

إلى "علامات موضعية"[1] مرتبطة بهذه الحالات، فنقوم بإسقاطها على الشكل الذي تتركز فيه في هذه اللحظة كميةٌ كبيرة من طاقاتنا.

ولكن لمّا كانت كلّ هذه الواقعة؛ أي كل هذه الدراما، تَحدث في أنفسنا، ولمّا كانت عبارة عن إعادة إحياء للأنشطة والخبرات المخزنة في داخلنا، فلا يمكننا إذاً ألّا نبالي بها، وهكذا فإنها ستخضع للتناوب بين المتعة وغياب المتعة، الذي يصاحب وعينا بأنشطتنا. ولهذا السبب يثير فينا الشكلُ الذي نوجه انتباهنا إليه حالةً واضحةَ الرضى أو الاستياء بنسبة أو بأخرى، وينجم عنها نزوعٌ، وربما أيضاً تصرفٌ، يعمل على إطالة أو تقصير هذ الحالة بحسب مقبوليتها لدينا. وسوف يعيد هذا النزوع، أو التصرف، انتباهنا إلى أنفسنا. وستُضاف إلى العبارة الموضوعية والسلبية "هذا الشكل جميل" العبارةُ الذاتية والإيجابية "أنا أحب هذا الشكل؛ أي (**أنا أحاول أن أبقى على صلة به**)".

هذا هو التحليل والوصف للعملية، كما يبدو لي، التي أشار البروفيسور "ليبس" إلى أنها أساس التفضيل كله أو النفور فيما يتعلق بالأشكال المرئية. وعلى هذه العملية بالذات قام البروفيسور "ليبس" بتطبيق المصطلح الموجود مسبقاً في لغته، "التقمص العاطفي" (Einfühlung).

1 راجع فصل "المشكلة المركزية للجماليات"، و"مونستربرغ" في ملحق الفصل. للمزيد حول "العلامات الموضعية"، انظر كتاب "علم النفس" لـ "ويليام جيمس"، ص. 155, 167. راجع كتاب "مخطط علم النفس" لـ "فيلهلم فونت"، الطبعة الثالثة، ص. 125، 130: "علامات موضعية معقدة"، ص. 156، 161: "العلامات العميقة"، ص. 165: أيضاً كتاب "الخطوط العريضة" لـ "كولبه"، ترجمة "تيتشنر"، ص. 26، 344، 365، 417.

III

تكمن ميزة عبارة "التقمص العاطفي الجمالي" في أنها تربط ظاهرةً نفسية، معقدة وغير مدروسة بشكل كافٍ، بحقائق معينة مستقاة من الملاحظة اليومية، لكن هذه الميزة تتوازن من خلال ربط هذه الفكرة العلمية الجديدة بمعانٍ أخرى لتعبيرٍ كان قد استُخدم في ظروف مختلفة. وبفضل اسمه، أصبح تعبير "التقمص العاطفي" أكثر قبولاً، لكنه لم يبقَ على حاله. إن فعل "يستشعر نفسه داخل"، بمعنى **أن يشعر المرء بنفسه داخل شيء أو شخص ما**، يعني ضمنياً، من خلال شكل الضمير الانعكاسي، فكرة أن "الأنا" تدخل في "أنا الغير": ويبدو أن البروفيسور "ليبس" قد استسلم لهذا المعنى. تم الاعتراف بهذه الدلالة الكامنة في كلمة "التقمص العاطفي" بطريقة تقليدية تماماً في كتابه الأول (جماليات الشكل المكاني) مع تطور الدلالة الكامنة للكلمة في كتابه (الجماليات العامة)، الذي يشغل المجلدُ الثاني منه انتباهَنا في هذه اللحظة. أصبح ضمير المتكلم "أنا" من الناحية القواعدية، والمتضمن في شكل الكلمة، شيئاً فشيئاً "أنا" ميتافيزيقية تمتلك وحدة وصفات أساسية. وصار البروفيسور "ليبس" يتحدث بطلاقة عن إسقاط "الأنا الخاصة بنا" على جسم أو شكل مرئي: وهو يكرر باستمرار أن هذه "الأنا"، أثناء صيرورتها إلى "أنا" شخصية أكثر فأكثر، ينتهي بها الأمر أخيراً إلى أن تشترك في الحالات التي كانت هي من أوجدها في داخل "أنا الغَير"، وأن تشعر بارتدادها، كحال طفل يحاول محاكاة حركات ظله.

هل أنا ظالمة عندما أعزو إلى الأستاذ "ليبس" بعضَ الفكر الأسطوري الغيبي؟ عندما يقصِر نفسَه على مسائل الأشكال الأولية، التي أجرى عليها دراسةً متقنة، فإنه يتصور ظاهرة "التقمص العاطفي" ويفسرها كظاهرةٍ نفسية تتمثل في إحياء حالاتنا الماضية وإسقاطها على الآخر. ولكن كما يحدث في كل الأساطير، إن "اللحظات الأسطورية" -إذا جاز لي أن أسميها هكذا- متقطعةٌ: يصدق المرءُ، ثم لا يصدق، وهذا ناجم عن وجود انطباع مربك وغير مؤكد تحوم فيه كلمة "**ربما**" كثيراً.

يقول البروفيسور "ليبس": "كل ما نراه في عالم الجماد هو مجرد **كينونة وصيرورة**، لكننا نفهمهما وندركهما؛ أي بمعنى نجعلهما كينونتنا وصيرورتنا من خلال سيرورةٍ فكرية". يتابع الأستاذ "ليبس" القول: "ولكن، أثناء قيامنا بذلك، نقوم بمَلءِ الظواهر المتصوَّرة بنشاطنا وحياتنا وقوتنا؛ أي بالمختصر، **بأنفسنا**".

هذا الاقتباس هو مثالٌ على التعدي التدريجي على حقائق واضحة لتوكيدٍ يتطلب فحصاً صارماً. بطبيعة الحال، عند "**ملاحظة الظاهرة**" نقوم بتطبيق بيانات تجربتنا الخاصة عليها؛ وفي الحالات التي قدمها البروفيسور "ليبس"، ننسب إلى هذه الظاهرة أنماطاً معينة مستعارة من أنشطتنا؛ أي الأنشطة المعروفة لنا؛ لأنها أنشطتنا نحن، لكنه لا يأخذ دوماً في الاعتبار الاختلافَ بين **إسناد أنماطٍ معينة من نشاطنا؛ أيْ تلك الأنشطة التي تخصنا**، وبين إسناد نشاطنا. وهكذا، وبعد أن حوّل "ليبس" إسناد **الأنشطة، التي نعرف أنها أنشطتنا نحن،** إلى إسنادٍ **لنشاطنا**، يستمر الأستاذ في اعتبار الجزء بمنزلة الكل، ويحول **نشاطنا** ليصبح هو **حياتنا؛ أيْ قوتنا**، ويُنهي الاحتدام بشكل

نهائي فيقول: **حياتنا، قوتنا، هي "أنفسنا"**. هل سيعترض القارئ على أن هذا الأمر هو مجرد مجازات كلامية، ولا يجب علينا أن نقع في فخ الكلمات؟ لكن البروفيسور "ليبس"، المفكر التجريدي والمحدد والمنظم، يُخضِع التعبير اللفظي نفسه للتحليل، ويستخدمه لإصدار تعميمات. الحديث عن **نَسْب أنشطة معينة إلى ظواهر**، أو بالأحرى **نَسْب أنماط معينة من النشاط**، يعني تقييد المرء ببيانات الملاحظة النفسية: نحن على دراية بأن لدينا أنماطاً من النشاط، وبأننا نفسر الظواهر الخارجية بمقتضى هذه الأنماط، لكن الحديث عن **تصور أنفسنا داخل الظواهر الخارجية** يعني، أولاً وقبل كل شيء، افتراض وجود كيان لـ"أنا"؛ أي وحدة "الأنا"؛ وأيضاً، يعني صياغة حقيقة نفسية (وهي إسقاط **أنفسنا** داخل هذه الظواهر الخارجية) لا تتفق مع بيانات الاستبطان والفحص الداخلي. يحق للفرد أن يسأل بداية كيف يمكن لـ"أنا"، وهي تُمنَح على هذا النحو وجوداً حَرفياً، أن تجرد نفسها من الطابع الذاتي الداخلي الذي تنتمي إليه، وتتلبّس في الطابع الخارجي الموضوعي لـ"أنا الغَير" التي دخلت فيها؟ وبغض النظر عن هذه الصعوبة (ذات الجانب اللاهوتي إلى حد ما)، هل من الممكن التأكيد على أن التجربة الداخلية تعطينا أمثلة على انتقال "الأنا" إلى "أنا الغير"؟ من الصحيح فعلياً أن فئة من علماء النفس يربطون "النفس" بالإحساس بالجهد؛ وأن اللغة الشائعة تشير أيضاً إلى الشعور بأن النفس تختفي في لحظات "الاستغراق" الكبير. هذا كله مؤكد؛ أي إنه عندما يتركز الانتباه على شيء خارج أنفسنا، فإن هذا الانتباه لا يعود يكترث كثيراً بدرجةٍ ما لما يحدث في داخلنا، لكن تأكيد أن مثل هذا الاستغراق في "أنا الغير"، وهذا الفقدان

للإحساس بالنفس ووظائف النفس، هو حتمي في ظاهرة "التقمص العاطفي"، لَهُو تأكيدٌ يتجاوز التجربة النفسية، لا بل يتعارض أحياناً مع بيانات هذه التجربة. وإن تفسير المتعة أو عدم المتعة، المصاحِبة لإدراكنا شكلاً بعينه، على أنها تحدث من خلال دخول "الأنا" إلى هذا الشكل، هو أسلوب مجازي استعاري يغري العقول الأدبية أكثر منه العقول الفلسفية، ولا ينبغي للبروفيسور "ليبس" أن يشجع عليه باستخدامه تعبيرات مضللة بقدر ما هي تصويرية خيالية. كما أنني لا أتخيل أنه يمكن للأستاذ "ليبس" أن يقع في مثل هذا الفخ المجازي، لكنّ الـ "أنا" في ظاهرة "التقمص العاطفي" تؤدي مباشرة إلى هذا المأزق، وتزيد من صعوبة متابعة العملية الحقيقية المخفية ما وراء هذه المفردات. العملية التي نحن في صددها هي تلك التي وصفناها في صفحاتنا الأولى، أقصد أنها عملية تفسير الأشكال المرئية من منظور أنشطتنا الخاصة، تماماً مثلما نفسر جميع البيانات الخارجية من منظور تجربتنا، وهي عملية تنطوي على إحياء واضح لهذا الحد أو ذاك لحالات حركية سابقة، ومعها تحضُر تناوبيةُ المتعة وعدم المتعة المرتبطةُ بهذه الحالات.

هل يجعل البروفيسور "ليبس" هذه العملية تفسيراً للرضا الجمالي وعدم الرضا؟ لا شك، لأنه هو أول من أشار إلى ظاهرة "التقمص العاطفي"، ولأن العملية المعنية مخفية في هذه الظاهرة. أؤكد على كلمة "مخفية"؛ إذْ في استعمالي هذه الكلمة أُظهر قبولي لأفكار البروفيسور "ليبس"، وأيضاً افتراقي عنها. فبينما تبرز بوضوح أحياناً، في أفكار البروفيسور "ليبس" وكلماته، العمليةُ البسيطة المتَمثلة في إسناد بعض أنشطتنا وتفسيرها من خلال حقائق معينة من تجربتنا،

في أحيان أخرى تكون هذه العملية مخفية أو محتجبة. إنه يتكلم بشكل تام الوضوح عندما يتحدث عن: "نبض الحياة الخافق، الذي يُشعر به عند الولوج في تأملِ عملٍ فني، وهو الخفقان الذي يبدو أنه ينتمي، لهذا السبب بالذات، إلى العمل الفني وإلى النبض الخاص به". والبروفيسور واضحٌ أيضاً عندما يُماهي بين المتعة المستقاة من "التقمص العاطفي" ومتعة "التمدد والتقلص الداخليين اللذَين أُحققهما وأنا أتابع الأشكال (المعمارية)". ولكن إذا كانت العملية النفسية بارزة بوضوح في كلماته هذه، أفليست هي بذاتها محتجبة في جملته التالية؟ "الأنا التي تبقى في هذا التأمل الجمالي هي "أنا" عالية الفردانية مثلما "الأنا" العلمية والأخلاقية عالية الفردانية. تعيش "الأنا" في الشيء المتأمَّل".

ألن يكون الأمر أكثر انسجاماً مع الحقائق لو أنه قال إن الشيء المتأمَّل يعيش في العقل الذي يتأمله؟ وألا يبدو أن المرءَ يلقي نظرةً سريعة على فكرة لدى البروفيسور "ليبس" حول كيان غامض لـ"أنا" متجانسة ومنفصلة وتقريباً مادية، تترك عالمَ الواقع (المتصوَّر بطريقةٍ ما على أنه مكان ذو أبعاد) لتُقيم في "العمل الفني"، وتتشارك معه حياته، وتنفصل عن حياتها، على طريقة الصوم الكبير لكاثوليكيٍّ ينجو من العالم، ويطهر نفسه في حياة الدير؟

بمستطاعنا استخدام هذه الاستعارة المجازية، لكنها ستجعلنا ننسى أن "الأنا" ليست كياناً منفصلاً، وليست شخصيةً تقدر على الدخول والخروج من مكان معين، بل هي مجموعة من الظواهر الذاتية، أو بالأحرى نوعٌ خاص من المشاعر تحضُر في الوعي بشكل متقطع. علاوة على ذلك، إن هذه الاستعارة المجازية ستجعلنا ننسى

أيضاً أن "العمل الفني" هو الاسم الذي يُطلق أحياناً على شيء موجود خارج أنفسنا، وأحياناً أخرى يُطلق على الصورة التي نصنعها عنه لأنفسنا، وأيضاً يطلق على الحالة الداخلية المصاحِبة لإدراكنا هذا الشيء. وبهذا المعنى الأخير فقط يمتلك العملُ الفني حياةً يمكننا المشاركة فيها؛ والحقيقة الواقعية في فرضية "التقمص العاطفي" مرتبطة كلها بالوجود الذاتي للعمل الفني؛ أي بالفكرة التي نصنعها عنه لأنفسنا؛ وهي فكرة تتكون في جزء منها من تجارب حياتنا ونشاطنا؛ وأود أن أجرؤ على التحديد أكثر فأقول إنها تتكون، في جزء منها، من تجارب حركات أجسادنا.

١٧

هذه الاحتمالية الأخيرة هي التي يرفض "ليبس" التفكير فيها بالمطلق، ويبدو أنه معنيٌّ بشكل دائم بإغلاق كل طريق يؤدي إليها. ربما يقترب المرء من الاعتقاد بأن كراهة الاعتراف بمشاركة الجسد في ظاهرة "التقمص العاطفي" الجمالي هي التي دفعت البروفيسور "ليبس" إلى جعل الجماليات تجريدية أكثر فأكثر و"مسلَّمة أولية" وغيبيّة. يبدو أن هذا الاهتمام من طرفه بالحفاظ على النقاء الروحي لهذه الظاهرة، من خلال "أنا" تعادل كياناً غير مادي، لم يكن موجوداً في الوقت الذي كتب فيه كتابه الجمالي الأول والأفضل، كتابه المثير للإعجاب (الجماليات المكانية). بدءاً من الظواهر المعروفة جداً ولكن غير المدروسة بشكل كافٍ، والتي تسمى بشكل غير صحيح "الأوهام البصرية"، وهي ظاهرة تتكون من تشويه النِّسب الحقيقية للأشكال الهندسية عبر تطبيق الأحكام المستمدة من تجربة أخرى لنا، كرّس "ليبس" نفسه بفطنة عبقرية (تشهد عليها اللغة الحالية) لدراسة أفكار النشاط والوجود الزمني والحركة: هذه الأفكار التي تترافق في وعينا مع رؤيتنا للخطوط والمستويات التي تلتقي وتتحد (تشهد المفردات نفسها على وجود هذه الظواهر) من أجل تكوين ما نسميها أشكالاً. وقد جاء من هذه الدراسة -إن لم نقل هذه النظرية- على الأقل العرضُ الإيضاحي التجريبي والمنطقي للعملية التي أطلق

عليها البروفيسور "ليبس" اسم "التقمص العاطفي"، وهو اسم مناسب لكنه حمّال أوجهٍ.

كتب في كتابه الأول عن علم الجمال (الجماليات المكانية، ص 279): "كل شكل مكاني موحد يمتلك في تمثلنا له نزوعاً نحو إحداث تأثير خاص يحدُثُ في مرحلةٍ ما من وجوده. يحتوي الشكل على هذا النزوع في مجمله، ويحتوي عليه أيضاً قبل وكذلك بَعد النقطةِ التي يحدث فيها هذا التأثير. والنتيجة هي وهمٌ بصري من نوع معين. لماذا؟ لأننا (الجماليات المكانية، ص 304) نرى -إذا جاز لنا التعبير- ما نتوقع رؤيته؛ أيْ لأن لدينا هذا التوقع ولأن الواقع لا يحبط توقعنا".

وبالمثل (الجماليات المكانية، ص 337)، "من المستحيل بالنسبة إلينا ألا نفكر في أن التوسع عَرْضياً للخارج يعني بالضرورة تباطؤ الحركة الشاقولية، والعكس بالعكس، فمن المستحيل ألا نفكر في أن الانكماش أفقياً لن يعني لنا تسارعاً في الحركة الشاقولية". وبالطريقة نفسها (الجماليات المكانية، ص 260)، "عندما يرتكز حجر على حجر ولا يسقط... توقظ هذه الحقيقة فينا تمثُّلاً لنزوعٍ مضاد نعزوه إلى دعامة الحجر، أو، وبشكل أكثر صحة، عندما نقومُ بتحليل ما يحدث بالفعل، فإن النزوع المضاد هو ببساطة إنكارٌ لتوقعنا برؤية هذا الحجر ساقطاً".

دعونا نسأل مرة أخرى: لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك؟ يقدم لنا كتاب (الجماليات المكانية، ص 35) الرد الآتي:

"تُظهر الحياة اليومية أن إرشادنا، في الممارسة وكذلك في الأحكام المجردة، يتم من خلال تجارب نظام آليّ، دون أن يكون لدينا ذاكرة واعية لمحتوى هذه التجارب[1]؛ لَذلك من المؤكد أن التجارب الميكانيكية الآليّة السابقة تعمل فينا بشكلٍ لا واعٍ.... عندما تصبح التجاربُ السابقة من هذه الفئة نفسها عديدةً بما يكفي، فإنها تتبلور فينا لتشكل قانوناً. وبمجرد أن تتبلور هذه الخبرات السابقة في قانون لا تعود تعمل فينا بشكل منفصل، بل بشكل متحد في هذا القانون، فلا ترى إلا العناصر المشترَكة لديها. وكما أننا لا ندرك التجربة السابقة مأخوذةً بشكل منفصل، فنحن لا ندرك بالضرورة هذا القانون. على الرغم من أن هذا القانون ليس له وجود جوهري ومستقل؛ لكنه يعمل فينا كما لو كان موجوداً حقاً: وهذا يعني أننا **نعرض عليه حالات فردية**... وليس فقط حالات مشابهة اختبرناها في ماضينا، ولكن أيضاً حالات جديدة ومتنوعة؛ بشرطٍ دائمٍ أن تندرج هذه الحالات الجديدة تحت القانون نفسه....".

ربما كان الجزء الأخير من هذه السلسلة من التفسير قد تم بعبارات عمومية للغاية، لكن القارئ سيلاحظ أنه في جميع المقاطع التي اقتبسناها للتو، يتعامل البروفيسور "ليبس" على أساس الملاحظة في علم النفس، وليس على أساس الميتافيزيقا التي تحتوي على عبارات بمنزلة "مسلَّمات أولية". في هذه الاقتباسات لا يوجد ذكر

---

1 "الجماليات المكانية"، ص. 35: تُظهِر الحياة اليومية أنّ في أحكامنا وممارساتنا يمكن أن نسترشد بالتجارب الآلية الميكانيكية، من دون البيانات من هذه التجارب الموجودة الآن بشكلٍ واعٍ في الذاكرة. وبالتالي، إن التجارب الميكانيكية السابقة تنتج بلا شك أعمالاً لا واعية فينا.

لأيّ "أنا" تدخل في الشيء المتصوَّر، وتترك نفسها على السجية لتتأثر بالأنشطة المنبثقة عنها نفسها. "التقمص العاطفي" (يستخدم البروفيسور "ليبس" مسبقاً تعبير "التقمص العاطفي" في كتابه السابق) يعتمد على تكثيف الخبرات الميكانيكية الآليّة السابقة التي تعمل في وقتها الحالي كقانون حقيقي، بما يعني (وباستخدام طريقة تعبير الكلام التجريبي) تعمل بموجب رواسب الحالات الحركية، التي حُرِمَت عبر التكرار من جميع علامات المنشأ والبيئة؛ وباختصار، إن الأنشطة التي نعزوها إلى الأشكال المتصوَّرة هي أنشطة أصبحت -إذا جاز التعبير- تجريدية، وهي تتكرر دون إعادة إحياء للتفاصيل، تماماً مثل نوع آخر من حالاتٍ تطرّقتْ إليها فرضية "الذاكرة العاطفية" لـ "م. ريبوت".

يقول "ليبس": "عندما لا يحبط الواقعُ توقعَنا، فإنّ هذا التوقع يتم التحقق منه"، ويمكن إعادة صياغة هذا القول بشكل أكثر تقنية كما يأتي: تنشأ فينا حالةٌ نشطة أو عاطفية إذا لم يحدث إحباطٌ لإشارتها من حالاتٍ أخرى عاطفية أو نشيطة من طبيعة معاكسة لهذه.

لم يكن في نظرية "التقمص العاطفي"، مثلما صيغت في كتاب الأستاذ "ليبس" الأول، ما لا يقبله علم النفس التجريبي، وليس فيها ما يمنعني من الاشتراك بما يحتويه كتاب (الجماليات المكانية)، ولا شيء فيها مما لم تتوسعُ فيه -بمصطلحات تقنية- صفحاتٌ بارعة لعالمِ نفسٍ تجريبي بارز هو "هوجو مونستربرغ"، في كتابه (مبادئ التَربية الفنية، نيويورك، 1905).

لسوء الحظ، يبدو أن البروفيسور "ليبس"، في هذه المرحلة، أجرى مراجعة لأفكاره وفقاً لهذه السطور، وانحرف باتجاه الجماليات القديمة، الميتافيزيقية، والتجريدية، وحتى "المسلَّمات الأولية". يبدو أن البروفيسور "ليبس" قد صُدم ببعض الآراء التي كانت تتقارب مع آرائه، وقد ساءته تلك الآراء. أحد أكثر علماء الجماليات الألمان تميزاً مؤخراً، "كارل جروس"، في كتبه (ألعاب البشر) و(الجماليات)، الذي بدأ من فحصِ ما يسمى "غريزة اللعب"، وأسند وجهات نظره إلى الاستبطان الداخلي، حدَث أن قدّم -في الوقت نفسه الذي ظهر فيه الكتاب الأول للبروفيسور "ليبس" (واستعار صفحة منه)- تفسيراً للمتعة الجمالية وغيابها بالاعتماد على ظاهرة سماها "المحاكاة الداخلية". لم يقم البروفيسور "جروس"، وهو كاتبٌ ذو عقلٍ ملاحِظ لا عقلٍ منهجي، بأية محاولة لتقديم تعريفات دقيقة، ومثله في هذا مثل الأستاذ "ليبس" في ظاهرة "التقمص العاطفي"، لكن ظاهرة "المحاكاة الداخلية"، وقد أدركها "جروس" من خلال الاستبطان التأملي الشخصي، تحتوي على أثر واضح للغاية ليس للصور الحركية فقط، بل للأحاسيس العضلية أيضاً، على غرار تلك التي اكتشفها "فيتشنر" في نفسه أثناء مشاهدته مباراة في المبارزة، أو لعبة بلياردو، وأيضاً على غرار تلك التي تخيل فيها "ستريكر" تمثُّلاً للذاكرة السمعية، على الرغم من دحضها في هذا من قبل "م. جيلبرت باليه" (M. Gilbert Ballet).

وجود هذا العنصر من الأحاسيس العضلية في "المحاكاة الداخلية" (على الأقل كما صاغ الأمر البروفيسور "جروس" لأول مرة)، ربط فرضية "جروس" بنظرية "لانغ-جيمس" من حيث

الدور الذي تؤديه الإحساسات العضوية في الحالات العاطفية؛ وفي الوقت نفسه سمح بتفسير جزء على الأقل من المتعة الجمالية على أنه بسبب حالات عضوية محبَّذة للحياة. يبدو أن التحالف مع مثل هذه الأفكار، التي تنفر منها جماليات البروفيسور "ليبس" الفكرية بأكملها، إن لم نقل الروحانية بأكملها، جعله يتراجع وينقلب. وربما كان هناك شيء آخر؛ وهنا أجد نفسي مضطرةً إلى التحدث عن نفسي وعن مقالتي (بالتعاون مع "كيلمنتينا أنستروثر-طومسون") التي نُشرت عام 1897، تحت عنوان "الجمال والقبح"[1]. هذا المقال، الذي مَنحتُ فيه بيئةً نفسية لوثائق قدمَتْها زميلةُ عملٍ ذات تجربةٍ جمالية استثنائية وموهبةِ استبطانٍ تأملي أكثر تطوراً (بشكل مستقل تماماً عن كل تأثير من الأستاذ "ليبس"، الذي لم نكن نعرف أفكاره بعد)، احتوى على اكتشافٍ تزامَن مع اكتشافِ "ليبس" له، والبروفيسور "جروس"، لنزوعٍ إلى نَسْب الأنشطة البشرية، بل الحركات، إلى الأشكال المرئية؛ علاوة على ذلك، استخدم مقالنا هذه الحقيقة أيضاً بمنزلة تفسير رئيس للمتعة أو غيابها التي تصاحب التأمل الجمالي لهذه الأشكال المرئية. حتى الآن ربما يتوقع المرء أن اتفاق أفكارنا مع أفكار البروفيسور "ليبس"، الذي تناول مقالنا في (أرشيف للفلسفة المنهجية) (ص 385، 1900)، كان داعماً للأفكار التي تمت صياغتها في كتابه (الجماليات المكانية)، ولكن، مثلما كان الأمر مع حالة البروفيسور "جروس"، إن هذا التشابه بين أفكارنا وأفكار الأستاذ "ليبس" قد فسد في نظره من خلال إضافة المفاهيم التي استنكرها.

---

1 "المراجعة المعاصرة"، أكتوبر - نوفمبر 1897. انظر ص. 153 من هذا المجلد.

وبوصفي كنت مبتدئةً بعدُ في علم النفس، اشتركتُ بحماسة مبتدئٍ في ما يسمى فرضية لانغ-جيمس، والأسوأ من ذلك أنني، بوضعي تعميمات على الملاحظات الاستبطانية التأملية التي قدمتْها مُعاونتي، كنت قد استنتجت خلاصةً غير مبررة أبداً مفادها أن بعض الظواهر العضوية والحالات الحركية الموضعية، التي يمكن تحديدها، كانت المصاحَبة اللاواعية لإدراك الشكل المرئي؛ أيْ فعلياً تلك المتعة الجمالية أو غيابها كانت نتيجة الترددات العضوية الناتجة عن مثل هذه التغييرات اللاواعية في الجهاز العضلي والدورة الدموية والجهاز التنفسي، وهي التغييرات التي أظهرتها الملاحظة الذاتية لمعاونتي في نفسها كمرافِق للإدراك البصري المكثف جداً. اختار البروفيسور "ليبس"، بوضوح لا يرحم، من الجزء النظري من هذا المقال (كان يجب التحقق من الملاحظات، التي تخص مساعِدتي، عن طريق التجريب العلمي ووسيلة "الاستبيانات")، كلّ ما كان مرتبكاً، وخيالياً، وغير منطقي، ومدّعياً الأهمية، ولا يطاق. وعلى الرغم من عدم عدالته في بعض التفاصيل، كان هذا النقد الذي وجهه الأستاذ "ليبس" ذا فائدة كبيرة في عملي اللاحق حول الجماليات. وربما كان الأمر أكثر من ذلك لو أنني قبل قراءتي له لم تكن دراسة كتابه (الجماليات المكانية)، التي تعرفت فيها على الفور على مفتاح الموضوع بأكمله، قد غربلتْ بالفعل جميعَ الأفكار التي كنت أحتفظ بها سابقاً. كنت بالفعل، ودون أن يتوقع البروفيسور "ليبس"، قد أصبحتُ تلميذته المتحمسة، والتوبيخ الذي كتبه في (أرشيف للفلسفة المنهجية) كان محسوساً أكثر وأشدّ فاعلية، لكن

في حين أن هذا النقد لعملي كان مثمراً للضحية، يبدو أن تأثيره لم يكن موحياً بهذا القدر في عقل كاتب هذا النقد. في الكتاب الثاني للبروفيسور "ليبس" وجدتُ في فصل "استطراداً نقدياً" وتلميحات إلى مقال "الجمال والقبح"، بل اقتباساً لتعبيرٍ باللغة الإنجليزية كنت قد استخدمتُه هناك، بررت ظني بأن هذا المقال ربما كان حجر عثرة سبَّب انحرافَ عقلِ البروفيسور "ليبس" نحو الجماليات المجردة وتقريباً الروحية، وخصوصاً بعد انطباعه المستاء من التشابه بين نظريته "التقمص العاطفي" ونظرية "المحاكاة الداخلية" للبروفيسور "كارل جروس". هل هذه القطعة من السيرة الأدبية مجرد خيال بسبب أهميتي الذاتية المفرطة؟ ربما، لكنها قد تكون، رغم ذلك، بمنزلة رسم تخطيطي لتطور فكر الأستاذ "ليبس". بدا هذا التطور على النحو الآتي: وضع البروفيسور "ليبس" الأسس التي يجب أن تُبنى عليها الجماليات النفسية المستقبلية عبر تحليل كل حالة من حالات تلك "الأوهام البصرية" على حدة، والتي تثْبت عادتنا في إسقاط خبراتنا الميكانيكية الآلية على أشكال مؤلفة من خطوط، ومقارنة هذه الحالات الأولية من "التقمص العاطفي" بظواهر معقدة من إسناد الأنشطة البشرية والظروف الحركية البشرية للعمارة، والتعامل مع الملاحظة، لكن العداء لكل تدخلات الفسيولوجيا النفسية في الأسئلة النفسية، ونفاد الصبر مع الحقائق المعزولة، والشغف بوضع الصيغ المعبرة، جعلت البروفيسور "ليبس" يحاول استنتاجياً بناءَ نظام متكامل من الجماليات؛ حيث كل تفصيل فيه يجب استنتاجه

من التفصيل الذي سبقه، والكل مستمد منطقياً من فرضية وحيدة: وجود "التقمص العاطفي الجمالي"[1].

---

1 راجع "أرشيف للنظام"، الفلسفة، حلقة جديدة، برلين، 1900، ص 390-385؛ في الصفحة الأخيرة تبدأ مراجعة كتاب "ألعاب البشر" لـ "كارل جروس" بعبارة: "لنترك هذا الأمر وشأنه... يبدو أنه في "ألعاب البشر" لـ "جروس" يتم إعطاء قيمة لما سَهتْ عنه "فيرنون لي" و"كليمنتينا أنستروثر طومسون".
في مراجعة مقالة "الجمال والقبح" نقرأ، ونحن نشعر بوجوب حذفٍ مستحق للغاية لبعض الأفكار المشوشة التي أخطأنا بها، هذه الجمل:
"أصبحت عبادة الأحاسيس الجسدية هوساً".
"يمكن التسامح أحياناً إذا قام عقلٌ بارع مثل عقل "جيمس"، من حين إلى آخر، بتدوير أفكار العصر الباروكي، ولكن يجب على المرء أن يتوقف عن تدويرها إلى ما لا نهاية".
في "الاعتبارات الجمالية والفنون البصرية" (لايبزيغ، 1906)، يتعامل قسم من "الاستطراد النقدي" (ص 417) مع "الانطباع الجمالي والأنشطة البدنية"، وتحتوي (ص 439) على إشارة إلى مقطع من مقالة "الجمال والقبح"، التي كتبتُ فيها عن الشعور بالطرافة والخفة نتيجة لبعض المرافِقات الجسدية للتصورات الجمالية. ينتهي هذا الاستطراد بالتحذير من أنه ما لم يستطع المرء الرد على انتقاداته فليصمت ولا يتكلم عن عوامل مفترضة للمتعة الجمالية، وإلا فسيعرضها للسخرية التي تستحقها".
لكن الجملة التالية هي أحد اعتراضات البروفيسور "ليبس" غير القابلة للإجابة:
"من **المستحيل** (بالتشديد وتحتها خط) أن أكون على دراية بهذه التغييرات في جسدي، كتوترِ العضلات، على سبيل المثال، طالما أنني مستغرقٌ في النظر إلى عمودٍ وأستمتع بلطفه".
يدور الخلاف حول معنى "مستغرق". بطبيعة الحال، إذا كان تعريف الاستغراق يعني أنه لا يمكن للمرء أن ينتبه إلى شيء على الإطلاق باستثناء العمود وسعادته به، فمن الواضح أن المرء لا ينتبه إلى أية إحساسات جسدية أو أي شيء آخر. ولكن لنفترض أننا لا نعني بالاستغراق حالةَ التركيز الأحادي، فلا يوجد سبب يمنع الشخص الذي لديه عادة الملاحظة من أن ينتبه إلى وجود إحساس متصل بتجربة العمود، بقدر ما قد يلاحظ إحساساً (لنَقُل مثلاً حذاء ضيق) لا علاقة له بتجربة العمود. أخشى أن ما تُظهره فكرة الاستغراق في تأمل الأعمدة على هذا النحو أن الدرجةَ العادية من الانتباه الجمالي قليلةٌ حتى لدى العظماء من علماء الجماليات.

لقد أصررت بشكل مطول على التمييز بين "التقمص العاطفي" حين يُعدّ مسلّمة أوّليّة، و"التقمص العاطفي" حين يُعدّ "سبباً كافياً" في التنظير الجمالي. من المهم، لكي يُستفاد من اكتشافات البروفيسور "ليبس"، أن يُمنح قارئُ مجلداته الثلاثة -كثيرة التكرار والمرتبة بشكل سيئ- دليلاً ذا تمييزٍ واضح بين هذين الجانبين لنظريات البروفيسور "ليبس". يوجد -إذا جاز التعبير- "ليبس"، الذي فتح وما زال يفتح (في تلك الفصول من الكتاب الأحدث الذي يشبه كتاب "الجماليات المكانية") مجالاً واسعاً ومثمراً أمام البحث الجمالي، أو، بعبارة أفضل، هناك "ليبس" أعطى، كما أعطى "داروين" علم الأحياء، اتجاهاً جديداً لكل الفكر وكل الملاحظة المعنيّة بالجمال والفن، ولكن هناك أيضاً "ليبس" يحاول أن يحصر في نظامٍ مرتب وصيغ مجردة موضوعاً معقداً يتصل بموضوعات أخرى وًمبهماً جداً. وهناك "ليبس" آخر يقترح -بعد تعيين حدود الموضوع، وتحديد مصطلحاته، ووصف الطريقة وبناء النظام- أن تقتصر كل دراسة جمالية مستقبلية على التوسع وضرب الأمثلة؛ أيْ باختصار، على تعليقٍ وفق نظام "شبه لاهوتي" تُقرأ جملته الأولى - "في البدء كان التقمص العاطفي": الأستاذ "ليبس" الذي يعامل مَن يبحث عن الحقيقة بطرق أخرى ومن مقدمات أخرى كهراطقة ومنحرفين؛ وهناك وقبل كل شيء "ليبس" الذي، عند أدنى تلميح منا إلى التوازي النفسي-الجسدي، أو عند أدنى محاولة لربط ظاهرة الجمال بالحالات والمشاعر العضوية، يُسكتنا بعبارة: "كل هذا لا علاقة له بالجماليات".

والآن، يجب التمرد على كل هذه الادعاءات المتغطرسة. دعونا ندرس -وعلى كلٍّ دراسةٍ نفسية للجمال، لكي تستفيد، أن تبدأ بهذه الدراسة- فرضيات وتحليلات وتعريفات البروفيسور "ليبس"، التي سنجدها منجماً من الأفكار القيمة كلما درسناها باحترام للاستقلالية. ومن الواجب علينا أن ندرس البروفيسور "ليبس" لكيً نواصل عمله ونصحّحه. حتى إنني لأجرؤ على القول إنه لن يكون من الممكن استخدام ثروةِ أفكارِ الأستاذ "ليبس" بشكل كافٍ، بل حتى تقديرها بشكل صحيح، إلا من خلال عمل طويل من النقد، وهو عمل قد تتحد فيه جميع الأساليب وكل الأفراد.

٧

من جهة، يجب أن نأخذ فرضية "التقمص العاطفي" (بعد تجريدها من كل ما هو ليس سيكولوجياً بحتاً، وربما أيضاً من اسمها المضلل) ونطبقها على جميع فروع الفن، وعلى جميع فئات الأشكال، فنحتذي المثال البارع للبروفيسور "ليبس" في تحليلاته للأشكال الأولية للعمارة والأعمال الفخارية، ونختصر هذه الأشكال إلى عدد معين من المخططات التي تُبيّن تفاعلَ القوى الجمالية. ومن ثم سنحصل من ناحيةٍ على التصنيف التحليلي لهذه المخططات الأولية للشكل المرئي، التي أحصى "ليبس" عددها بما يقارب 1620 مخططاً. ومن ناحية أخرى، سيكون لدينا تعداد إحصائي لهذه المخططات الجمالية الأولية المختلفة من حيث تطبيقها على الفن في كل العصور والأزمان. وسوف يمهد علم التشكيل الفني هذا الطريقَ لدراسة تطور الشكل، وهي الدراسة التي تنحو لتُمَثل التاريخَ الحقيقي للفن. سوف تفسر ظاهرة "التقمص العاطفي"، في الجانب الذاتي، لماذا نفضّل أو ننفر من تشكيلٍ معين في مجال الشكل البصري؛ أو تفسر، بالنظر إلى الأمر بموضوعية، غلبةَ وتكرار بعض مخططات الشكل الأولية، والميل إلى إقصاء مخططات أخرى تتعارض جمالياً.

ولكن عندما يتم ذلك، ستظل نصف مشكلات الجماليات قائمة. لا يشرح "التقمص العاطفي" كل شيء في الظاهرة الفنية: مثلاً، تُمثل علاقاتُ الشكل بما يمثله أو يوحي به طيفاً كاملاً من

المشكلات النفسية التي تلعب فيها الأحكامُ والإقرارُ الجزءَ الرئيس. يجب وضع حد للخلط (الموجود أحياناً حتى لدى الأستاذ "ليبس") ليس فقط بين "شكل الجسم الذي نتمثله"؛ أيْ بُنيته التشريحية والمادية والواقعية، وبين "شكله الجمالي"، الذي يمثل أو "يُذكّر" بهيئة ومظهر هذا الجسم المتمثَّل. علينا أن نحترس من الالتباسات كالخلط في التصنيف (كما يفعل الأستاذ "ليبس") بين مسائل التشكيل الفني ومشاكل السؤال المنطقي: حول إذا ما كان يجب وضع التاج البرونزي على رأسٍ رخامي، و(ما هو أسوأ من ذلك) حول شرعية وضع تمثال شخص علًى القاعدة ليكون دعامة تسند شخصاً آخر فوقه. لا يمكن لنظرية "التقمص العاطفي"، في كل هذا الحقل المترامي الغامض من علاقات "الشكل الجمالِي" مع فكرة "الجسم المادي الذي يمثله"، أن تكون بمنزلة دليلٍ يُركَن إليه.

هذا ليس كل شيء: إذا اعتبرنا الجماليات جزءاً من علم النفس، كما يؤمن البروفيسور "ليبس" بحق (حيث يطلق على كتابه اسم "علم نفس الجمال والفن")، فيحق لنا، بل يجب علينا، ألّا نعدّ ظاهرة "التقمص العاطفي" بعد الآن سبباً يفسّر الأمر، بل هي أيضاً نتيجةٌ تحتاج في حدّ ذاتها إلى تفسير، ولن يجدي تكرار أن "التقمص العاطفي" يترافق بمتعة أو استياء بما يتوافق مع حالةِ مقبوليةِ "الأنشطة" المُثارة من عدم مقبوليتها. يجب أن نسأل (وقد سأل العديد من العلماء عن ذلك بطريقةٍ بعيدة كل البعد عن التزلّف للفن والجمال!): ما الفائدة، ومن ثم ما السبب، وراء تطوير لعبة الخيال "في الخلاء" بدلاً من إقصائها؟ بعبارة أخرى، يجب أن نسأل ما هي المنفعة التي تعود على الفرد والعرق البشري من ظاهرة "التقمص

العاطفي" الغريبة هذه، ولماذا البيولوجيا، من خلال ما يكتنف الأمر من متعة مكثفة وهائلة ودائمة، تشجع على الحساسيةٍ الجمالية التي لا تؤدي على ما يظهر إلى أية ميزة عملية؟ ما الذي تمكّن "التقمصُ العاطفي" من أن يسهم به في بقاء الأفراد والأعراق التي وُهِبَت هذا الوهم الجمالي-الديناميكي؟

وهذا يعيدنا، بوتيرة الأستاذ "ليبس"، إلى دراسة الظواهر المصاحِبة للظاهرة الجمالية، ودراسة انعكاسات "التقمص العاطفي" على حالتنا الجسدية وكذلك النفسية؛ لذلك أود أن أقدّم، إن لم يكن للبروفيسور "ليبس" فعلى الأقل لجميع التلاميذ الذين أتمناهم له (والذين آمل أن يزيدهم عملي)، بعضَ التأملات الفكرية حول الموقف العلمي الذي يجب اعتماده بشأن هاتيك "الإحساسات العضوية"، التي يطلب منا البروفيسور "ليبس" عدم التحدث عنها بعد اليوم. في هذا، كما هو الحال في كل سؤال، سواء أَنَفسيّاً كان أم غيره، يجب على الطالب أن يتعلم التعرف على فكره وانتقاده، وعدم السماح لنفسه بأن تضلله الكلمات: باختصار، عليه أن يعرف بالضبط ما الذي يتحدث عنه. أنْ تُماهي بين المتعة التي تشعر بها عند رؤية صورة ما وبين الشعور القابل للتمييز (عندما يكون قوياً بما يكفي لتمييزه) في الرأس والصدر والظهر وغيرهم، لا يعني أن المرء يعرف ما الذي يتحدث عنه؛ أو أن أتحدث، كما كنت مخطئة في مقالتي الأولى حول هذه الأسئلة، دون تصفيةٍ لأفكاري. ولكن هل الخلط السائد حول هذه النقاط هو السبب في منع كل فحصٍ للظواهر العضلية أو العضوية على أساس أنها حالات نشوة جسدية

سعيدة أو اكتئاب، مثل الذي قد يلاحظه الطالبُ مما يصاحب تجربته الجمالية؟

كلا بالتأكيد. فقط من خلال الاحتفاظ بسجل لهذه الحقائق يمكننا تحديد علاقتها بالحالات الجمالية، أو عدم وجود أي علاقة من هذا القبيل. هل هذه الإحساسات العضلية أو العضوية، التي لا ينكر البروفيسور "ليبس" وجودها، هي تداعيات بسيطة للأنشطة التي يعزوها تقمصنا العاطفي إلى الأشكال المرئية؟ أم هل هذه الإحساسات إشارة؛ أيْ "علامة موضعية"، لعملياتٍ مدمجة في الركيزة الجسدية للأنشطة التي يتم إحياؤها فينا بينما ننسبها إلى "أنا الغير"؟[1] هل هي، كما يعتقد البروفيسور "جروس"، مصاحِبة للنشاط الجمالي الأعلى تطوراً، والذي يضاعف هذا النشاط نفسه؟ أم هل هي، ربما، على العكس من ذلك، مثل الإحساسات من الحنجرة والجهاز التنفسي والشفوي "للسماعيين" غير الكاملين، نتيجة لنقصان الحساسية الجمالية التي تسعى لتعزيز نفسها عبر استمالة إضافية للانتباه؟[2]

---

1 "جماليات" لـ "كارل جروس". ص. 429: "ربما يجدنا المرء كثيري الاعتداد بأنفسنا، وربما يكون الأمر طبيعياً، فنحن -الأشخاص الحركيين-... نعيش بقناعة أننا نمتلك متعة كثيفة أكثر بكثير من أولئك الذي يفتقرون إلى أي أصداءٍ تتردد في الجسد؛ فالاندماج مع الماضي حاضرٌ في حالتنا؛ ونحن نميز أنفسنا عن الآخرين بعلامة زائد".

2 إن الإجابات على "استبيانٍ" حول الفروق الفردية في القابلية الموسيقية أشاركُ فيه حالياً تقودني إلى الاعتقاد بأن مثل هذه "الإحساسات في الأعضاء الصوتية" شائعةٌ بين السماعيين غير المكتملين، وفي رأيي بسبب أنه تنقصهم ذاكرة التراكيب الصوتية الفورية المتزامنة.

كل واحد من هذه الاحتمالات يتطلب الدراسة؛ وستُلقي نتيجةُ هذه الدراسة الكثيرَ من الضوء على الآلية النفسية الفسيولوجية للتقمص العاطفي، ومن ثم على الطبيعة النفسية والسبب التطوري لهذه الظاهرة الغريبة جداً. وقد تُوضّح أيضاً نقطةً غامضة في التفسير النفسي للتقمص العاطفي؛ أيْ منشأ صفات "الثقل" و"الاتجاه" من ضمن تلك التي نعزوها إلى الأشكال المرئية مثل "الدفء" و"البرودة"، التي ينسبها البروفيسور "ليبس" إلى الألوان، وهي صفات يبدو أنها تتطلب تعاوناً بين إحياء واضح حسي وعضلي وبين الأنماط الأكثر تجريدية و"روحية" -إذا جاز التعبير- للحركة والجهد والمقاومة، التي نُسقط جميع تركيباتها الذاتية على أشكالٍ موضوعية. ولإنهاء هذه القائمة، التي تتضمن استقصاءاتٍ مرغوبة على ما بدا لي، إن البحثَ في صحة المزاج الجسدي أو الشعور بالضيق (كلاهما قابل للتعيين بطريقة ما) المصاحِب لحالات معينة من التأمل الجمالي قد يلقي بعض الضوء على المنفعة المباشرة أو غير المباشرة للعرق البشري، التي تفسر أسباب تطور ملَكاتنا الجمالية بدلاً من ضمورها، كما تلقي الضوء على السبب التطوري لتناوبيةِ المتعة وعدم المتعة المرتبطة بالأنشطة، التي لا تظهر لها فائدة تُذكَر. تتشابك الظاهرة الجمالية مع ظواهر الذاكرة والانتباه والعلاقة بين الفكر وردود الفعل الحركية، حتى لو لم تكن معتمدة عليها كلياً. ولغز المتعة والاستياء المرتبطَين بالتفسير الجمالي للأشكال مُدمَجٌ في لغز المتعة والاستياء بشكل عام. لذلك إن منع دراسة مرافِقات التأمل الجمالي الجسدية يعني استبعاد العديد من الفرضيات، وربما أيضاً العديد من تراكيب الحقائق التي تؤثر في مجال علم النفس بأكمله. وعلى الرغم من أن

علماء الجمال من القرن الثامن عشر، وبعض المتقاعسين المعاصرين، كثيراً ما اعتقدوا عكسَ ذلك، فإن الجماليات لن تساعدنا كثيراً في مسألة تقدير الجميل وكراهية القبيح. ولكن في إظهار سبب البداهة في التفضيل أو النفور المتعلقَين بالجمال والقبح، فإن الجماليات النفسية ستساهم في المعرفة العامة والمعرفة القابلة للتطبيق، لعالَم الحركات المعقدة والغامضة المصغّر، الذي نسميه "النفس البشرية".

أنا لا أفكر في التأثير في أفكار السيد الذي تَدين له أفكاري بنصف قيمتها، بل سأكون راضية إذا أقنعتُ بعض القراء ليقفوا إلى جانبي بين صفوف تلاميذ عالِم الجماليات الألماني العظيم، وسأكون قد حققتُ أكثر مما أتوقع إنْ نجحتُ في التنويه، لأولئك الذين هم بالفعل تلاميذ، إلى إمكانية زيادة الاستفادة من مبادئ السيد الأستاذ، ليس من خلال تقييدها بالحدود التي يفرضها هو نفسه، ولكن من خلال تطبيقها ومتابعتها، وإذا لزم الأمر، ملاءمتها مع التقدم المستمر في الفكر والملاحظة النفسيَّين.

ملحق للتقمص العاطفي الجمالي

("شمارسو" Schmarsow و"فان دي فيلدي" Van De Velde)

البروفيسور "أوْغُسْت شمارسو" (علاقتنا بممارسة الفنون، لايبزيغ، 1903) تبنّى ودفع إلى أقصى الحدود التفسيرات المتضمَّنة في فرضية "المحاكاة الداخلية" لِـ "جروس" وما يصاحبها عضوياً، حيث جعل من إحساس الناظر بوجوده الجسدي وحركته الموضوعية مقياساً -إذا جاز التعبير- لاهتمامه بالأشكال المرئية. ومن ثم، لا يتم تفسير مقبولية البعد الثالث في الفن كسبب لتعزيز اهتمامنا بحركة الخطوط، بل كوعد بتحرر حركتنا وتنفّسنا، على سبيل المثال (ص 110): "... دفْعُ المستويات الأقرب إلينا مسافةً إلى الخلف، هذا التوسيع لمجال الرؤية إلى ما وراء مجال الرؤية الواقعي... هذا "الوقوف على بُعد ثلاث خطوات"... هو بالفعل فتحٌ للبعد الثالث، والحركة ضرورية لقياس اتساع نظرتنا عرْضاً: إن الأخذ والعطاء بين أعيننا وجسدنا يعلّمنا التأثيرَ المفيد لامتلاك مجال عمل حر من حولنا والحفاظ عليه؛ فبَعد أن نشعر بالضيق والانغلاق يمكّننا الآن التنفس بحرية والتمتع بتنفسنا العميق كأنه هدية من المكان...". من الطبيعي أن هذا التفسير الجسدي -الحركي- المقلِّد المُحاكي يجعل البروفيسور "شمارسو" نافد الصبر مع تحليل "ليبس" للعمود الدُّوري؛ حيث حطمه على النحو الآتي (ص. 100):

"لم يكن الفهم الذي يفترض وجود مثل هذا الصراع (مثل هذا التعارض بين القوى) في معبد إغريقي سوى (عدوى "قوطية") تؤكد وجودها جرّاء التحليل الجمالي. يعتمد الانطباع الحقيقي للعمود الإغريقي على الاستدارة التشكيلية والوحدة المتناغمة و"النشاط" المعتدل لبدن العمود المكتمل النمو... عندما ننظر إلى مثل هذا العمود، فإننا نُسقط أنفسنا بالكامل داخل هذا الشكل المعماري التشكيلي، فنضع أنفسنا في موقفٍ محصَّن وقريب؛ نتصور جسدنا كقريبٍ لهذا الشكل في النمو من الرأس إلى القدم. نشعر في هذا العمود بصدى وحدتنا العضوية واكتفائنا الذاتي طالما أنه يقف على قدميه ويحمل رأسه...".

تعبير "المحاكاة الداخلية"، الذي تكرر عدة مرات في نص البروفيسور "شمارسو"، لا يترك مجالاً للشك في أصل جمالياته. وعلى الرغم من الكثير من النقاط البارعة (ولا سيما في مساهماته الأخيرة في "مجلة الجماليات") إن هذه الجماليات لها عيوب متأصلة في نظرية "المحاكاة الداخلية"؛ إنها، أولاً، لا تفسر (كما تفسِّر على وجه الخصوص جمالياتُ "التقمص العاطفي" الديناميكي لدى "ليبس") الانطباعات الجمالية المختلفة التي يُحدثها مثلاً العمود "الفيتروفي" (حتى إن الأستاذ "شمارسو" يتحدث عن مشاركة العمود الدُّوري مع جسم الإنسان ليس فقط بامتلاكه رأساً بل قدماً أيضاً!) والأعمدة الدُّورية الإغريقية؛ ناهيك عن الاختلاف في الانطباع الذي يُحدثه عمود "بيستوم" وعمود "البارثينون"، والذي يرجع تحديداً إلى الاختلافات في لعبة "التقمص العاطفي"، التي تلعبها القوى في مقابلتها اختلافات طفيفة في الخطوط؛ وثانياً (وهو

أيضاً أولاً!)، إن عملية "المحاكاة" لا تَنتج عن الصفات المرئية الأساسية للشكل، بل عن الإيحاء بأن الشكل هو شكلُ شيءٍ آخر، أو يُقصد به شكلٌ آخر، وبالتحديد، شكلُ جسم الانسان. باختصار، لا يتصرف العمود الدُّوري وفق الشكل الذي هو عليه، ولكن وفق شيء مختلف يحل محله في انتباهنا. من ناحية أخرى، إن المهندس "هنري فان دي فيلدي" المعماري الشهير في حركة "الفن الجديد" (من الفن الجديد، لايبزيغ، 1907)، قد حوّر الجزءَ الأكثر وضوحاً من جماليات "ليبس" إلى حد القول: "لقد أسسنا القانون الذي يَعدّ الخطَّ قوةً. ص 80"، ولكن بدلاً من تطبيقه مبدأ "ليبس" من خلال تحليله ومعرفته ما هي تركيبات القوى التي تقابل أنواعَ خطوطٍ معينة وتركيباتها، وهو تحليل قد لا يتلاءم مع نوع الأشكال التي يتعامل بها، يَمضي السيد "فان دي فيلدي" في جعل الخط هو الملمح (والخلاف ربما مشروع)، ويستنتج أنه لمّا كان لكلِ فرد ملمحه الخاص، فإن كلَّ حضارة لديها، أو قد تمتلك، "خطَّها" الخاص. "خطُّ" فترة زماننا هو، بطبيعة الحال، خط "أسلوب الشباب".

المشكلة المركزية في الجماليات

ظهر هذا الفصل، مترجماً إلى الألمانية مع اختلافات طفيفة، في "مجلة الجماليات" لعام 1910، تحت عنوان "نحو مزيد من التقمص العاطفي".. إلخ.

I

في المقالة التي كثيراً ما يُقتبس منها، ولكن قليلاً ما تُقرأ، والتي تحمل عنوان "الجمال والقبح"، والتي نشرتها بالتعاون مع "كليمنتينا أنستروثر- طومسون" في "المراجعة المعاصرة"، عدد أكتوبر ـ نوفمبر 1897، قدمنا كتفسير للتفضيل والنفور الجمالي احتماليةَ وجود عامل في كل فهم الشكل البصري، وقد حددته لاحقاً على أنه، بشكل رئيس، موجود في الظاهرة التي وصفها البروفيسور "ليبس" باسم "التقمص العاطفي"، مع الاعتراف بأن هذا العامل المفترَض في الجماليات يحمل أيضاً تشابهاً كبيراً مع ما أسماه البروفيسور "جروس" "المحاكاة الداخلية"، وأيضاً في ورقة بحثه الأخير المثيرة للإعجاب، "المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية"[1].

من خلال مقارنة آرائي الخاصة بآراء الأستاذين "ليبس" و"جروس"، وحتى غيرهم ممن هم أقل منهم في صناعة العصر، بالإضافة إلى أربعة عشر عاماً من ملاحظاتي وتجاربي الخاصة في مجال الجماليات؛ كل هذا أحدث بعض التغيير في موقفي حول هذه

1 "مجلة الجماليات"، العدد 2، 1909.

الموضوعات. وهذا التغيير الذي أقترح شرحَه ليس مردّه أي رغبة في تبرير نفسي، ولكن لأن هذا التفسير قد يجنب الطلاب الأصغر سناً بعض الخلط في التفكير الذي أوضحته لنفسي تدريجياً: الخلط، بشكل أساسي، بين، أولاً، تفسير التفضيل الجمالي التفسيرَ المعتاد للأشكال المرئية؛ أي عبر **التجربة الديناميكية البشرية**، وهو التفسير الذي أقبله كله من نظرية "التقمص العاطفي" للبروفيسور "ليبس"؛ وثانياً، بين تفسير عادة التجسيم هذه من خلال فعلٍ خارجي إلى حد ما وموضعيّ إلى حد ما؛ وثالثاً، بين تفسير صفة الرِّضا والاستياء والاستجابة العاطفية للإدراك الجمالي من خلال وجود مشاركة مفترضة لتلك العمليات العضوية العظيمة، جهاز القلب والجهاز التنفسي وجهاز التوازن والجهاز الحركي، التي تعدّها ما تسمى فرضية "لانغ- جيمس" عوامل رئيسة في كل ما نسميه "الحالة المزاجية" أو "العاطفة"، وهي مشاركة أوحاها لي وثبّتها لديّ البروفيسور "سيرجي" في مقالته "الألم والمتعة" في عام 1896 (راجع مقالة "الجمال والقبح"). كانت هذه الافتراضات الثلاثة مشوشة في ذهني (إن لم يكن أيضاً في ذهن زميلتي في العمل التي زودتني بالقسم التجريبي والأقل تجريدية في المقال في وقت تعاونها معي في مقالة "الجمال والقبح"). لقد فهمت منذ ذلك الحين أن هذه الفرضيات مرتبطة بعضها ببعض بشكل وثيق، لكن أياً منها لا يعتمد على الآخر؛ ولذلك كله لو نجحتُ في جعل الطلاب الأصغر سناً يتناولون كلاً منها على حدة، ويدرسونها بشكل منفصل، فسأكون قد فعلت الكثير لأجل تَقدم علم الجمال. في الصفحات التالية سأتفحص العلاقة التي يمكن أن نعثر عليها بين الفرضيات الثلاث عندما يأخذ التحليلُ،

ولا سيما الملاحظة الشخصية للحقائق الذاتية والموضوعية، محلَّ تشريح التعاريف المجردة والتجريدية، الذي ينخرط به إلى الآن ما يسمى الجَماليون. سأوضح نوع الدليل المطلوب والقابل للتحصيل كي تُقبَل أيٌّ من هذه الاقتراحات الثلاثة قبولاً نهائياً؛ وفي خضم محاولتي إدخال قليلٍ من الترتيب على مشكلات علم الجمال المستقبلي، أعتقد أنني سأُوضح للطالب جوهرَ التعقيد الهائل، والغموض الهائل (ربما غير القابل للاختزال) للظواهر الواسعة المتشابكة التي حاولنا نحن -الجماليّين من ذوي الشأن العظيم أو الضئيل- تفسيرَها من خلال مبدأ دقيق ومرتب و"شامل" قليلاً.

لذلك، ستتعامل الصفحات التالية، بطريقة لا تتعصب لأيِّ جهةٍ قدر استطاعتي، مع تناولي أولاً الحقائق الداعمة لـ "التقمص العاطفي" وفق "ليبس"، وثانياً "المحاكاة الداخلية"، وثالثاً حقائق تطبيق الظواهر الجمالية لفرضية "لانغ-جيمس"؛ حيث أرجو أن تسمحوا لي بتسمية هذا التطبيق لها (طريقة "سيرجي").

قبل وأثناء المسار الكامل لهذا العمل، سأعمل على وضع القليل من الترتيب في كل تفكيرنا حول الجوانب المختلفة للمشكلة الجمالية، وسيكون هذا من خلال الإصرار على عزلٍ مؤقت وتعرُّفٍ على ما أجده يناسب أن يطلَق عليه مسمى "المشكلة المركزية في الجماليات"[1].

1 منذ كتابة ما سبق، استرعت انتباهي نتائجُ التجارب، ولا سيما تلك التي ذكرها "ليجوسكي" في "مساهمات في علم الجمال التجريبي"، عام 1908، حول الأشكال الهندسية البسيطة، واستنتاجات هذه التجارب أن سهولة الفهم قد تكون وراء تفضيلنا بعضَ العلاقات الجمالية الأولية مثل التقسيمات التناظرية. وسهولة

II

وفي هذا يمكنني أن أشرح نفسي بشكل أفضل بالرجوع إلى عملي الخاص وإلى تطور أفكاري الخاصة.

في مقالةِ "الجمال والقبح"، التي سبق أن ذكرتُ أنه غالباً ما يتم الاقتباس منها، لكنها قليلاً ما تُقرَأ، إن أكثر ما لم يكن القراء يفهمونه فيها، وليس أبداً النقّاد، هي حقيقة أننا نقصر بحثنا فقط على "المشكلة المركزية في الجماليات". لم أكن أنا وزميلتي نحقق في طبيعة العمل الفني ككل؛ أيْ بوظائفه التمثيلية والمثيرة للذكريات والدرامية (أي الوظائف العاطفية لكاتب روائي إذا جاز لي التعبير)، بمعنى قدراته في مجال محاكاة الأشياء والأحداث التي تنتمي إلى العالم الواقعي الخارجي وتسجيلها والإشارة إليها، أو إلى تقلبات واقع

الفهم هذه هي مسؤولة عن درجة معينة من التفضيل، وأنَ أي شيء يقصد أن يدير انتباهنا إليه أو يعطيه زخماً جديداً (مثل عدم التناظر الجزئي) يجب أن يُحسب على أنه جيد، لكني لا أرى كيف يمكن لسهولة الفهم أن تفسر تفضيلنا صفات معينة للخط، واشتراك معين بين الخطوط وقوة تأثير ذلك في حالاتٍ لا يوجد فيها أصلاً أيّ تناظر على الإطلاق. إن الشكل الهندسي المحض هو أسهلٍ للفهم من الانحراف الفني عن هذا الشكل، لكن هذا الانحراف حي، وحيويته تثير اهتمامنا وتجذبنا أو أنها تقلقنا، في حين أن الشكل المرسوم بالمسطرة والبوصلة يملؤنا بمللٍ مُطْبِق. يوجد، في كل فن، ما أسماه "راسكين" "مصباح الحياة"؛ ومع هذا بالذاتٍ تتعامل جمالياتي. علاوة على ذلك، هناك مرحلة تمهيدية قبل جعل الأشكال جميلة، وهو جعلها واضحة. وبالفعل، إن بعض الأعمال العملانية الرئيسة للفنان تتألف من هذا التمهيد، مثلما أشار "هيلدربراند" في مقارنته طرق عرض الفن بأساليب الإخفاء التي يلجأ إليها ما نسميه (الطبيعة) للحفاظ على الحيوانات. يؤدي غياب عملية جعل الأشكال واضحة إلى غياب التقدير الجمالي لها، وأحياناً يؤجله إلى وقتٍ لا يأتي أبداً.

الإنسان التي تحدث خارج نفسه. كنا نحاول وصف قوى عاملٍ واحد فقط من عوامل تأثير العمل الفني: عامل الشكل البصري المحضً (أو "الهيئة")، الذي تنقُل الفنونُ البصرية من خلاله كلَّ المحاكاة والتمثيل والتلميح والتعبير والتحفيز العاطفي بعمومه. هذا العامل الذي يمكن لشكله أو هيئته إما أن تثير الرضى أو تثير الامتعاض، وإما أن تجذب أو تُنفِّر تماماً بعيداً عن أي محاكاة أو تمثيل أو إيحاء أو غير ذلك، وبشكلٍ يتعارض معها في كثير من المرات.

مشكلة الشكل المرئي هذه ليست هي المشكلة التي أرفَق بها "هيلدربراند" وتلميذه "كورنيليوس" هذا الاسم عندما **أشارا بطريقة ملائمة، عبر وسائل الأشكال المرئية، إلى خصائص ومجموعات منها لا تظهر فعلياً وليست بالضرورة مرئية**؛ بعبارة أخرى، الطريقة التي يوظِّف فيها الشكلُ الفني للتنويه والإيحاء لشيء أبعد منه.

أما المشكلة، التي تناولناها في مقال "الجمال والقبح"، فقد كانت على العكس من هذه، وهي **الإشباع الجوهري والرضا** عن الشكل المرئي، والمتعة (أو عكسها)، التي يمكن أن يوقظها التأمل في هذا الشكل. في الواقع، كنا نتصدى للمشكلة نفسها التي تمت معالجتها بشكل حصري تقريباً (ولم تُعالَج بمثل هذه الغاية في البراعة في أي مكان آخر) في كتاب (جماليات المكان) للبروفيسور "ليبس"، وأيضاً في تلك الأجزاء من أعماله الأخرى التي كان يكتفي فيها بالتوسع وتطبيق المبادئ المطروحة في (جماليات المكان). وسأطلق على هذا الأمر **المشكلة المركزية في الجماليات؛** لأن المشكلات الجمالية الأخرى تتشعب منها أو تؤدي إليها، تعقدها وتجعلها ملتبسة من كل النواحي، لكن هذا التشعيب يترك هذه

المشكلة، كلما أمكننا عزله جانباً، وراءه لتظل الجوهر الأساسي لجميع الأسئلة المتعلقة بالرضا وعدم الرضا الناتجَين عن الأشكال المرئية بمعزل عن عمل (ربما كيميائي-فيزيولوجي) الألوان.

يحتوي الجزء الثاني من مقال "الجمال والقبح"، في الصفحة 682 من عدد نوفمبر 1897 من **المجلة المعاصرة**، على العبارة الآتية التي اخترتها للإيجاز من عدد كبير من العبارات المماثلة:

"نستطيع أن نتابع الخطوطَ من خلال تغيراتٍ عضلية أكبر من تغيرات العين، وهذه التعديلات العضلية تُنتج لدينا إحساساً بالاتجاه والسرعة وما **يترتب على ذلك من إسنادٍ للاتجاه والسرعة إلى الخطوط التي نتصورها هكذا**››.

لقد شدّدتُ (بالخط المائل) على الجزء الثاني من هذه الجملة لأنه يحتوي على جوهر نظرية "التقمص العاطفي الجمالي" كما هو موضح في كتاب "ليبس" (الجماليات المكانية)، بينما يحتوي الجزء الأول من الجملة على تفسير افتراضي لذلك "الإسناد للاتجاه والسرعة إلى الخطوط التي نتصورها هكذا". لو كنت أعرف التحليلات الرائعة لـ "ليبس"، إبّان عملي المشترك على مقالة "الجمال والقبح" (كتاب "الجماليات المكانية" نُشر في 1897-1893 وعلمتُ به من اقتباس في "ألعاب البشر" كتاب "كارل جروس" الذي نُشر عام 1899)، لما كنت سأوافق بالفعل، كما يتوقع البروفيسور "ليبس" من تلاميذه، على هذا الإسناد -للاتجاه والسرعة، ولا، بطبيعة الحال، على الطاقة البشرية وجميع أنماطها- للخطوط والأشكال الثابتة إلى هذا "التقمص العاطفي"، وكأنه حقيقة نفسية مطلقة لا تقتضي التفسير. كان ينبغي لي أن أدرك، كما أدرك الآن، أن هذه

الظاهرة -التي يجبرني الإيجاز على استعمال مسماها الملتبس (Einfühlung) أو (Empathy)، حسب ترجمة البروفيسور "تيتشنر"؛ أي "التقمص العاطفي الجمالي"- لا تتطلب، لغرض التثبت من صحتها أو لغرض تفسيرها، وجودَ أي "تعديلات عضلية" مثل ما احتوته ملاحظات زميلتي في العمل، وإلى حد ما مراقبتي الذاتية لنفسي، التي قادتنا إلى ربطها بالظاهرة. يمكن إثبات ظاهرة "التقمص العاطفي" (في ارتباطها بالخطوط والأشكال البصرية) عبر حقائق نفسية بحتة مثلما جمّعها "ليبس" نفسه ببراعة فذة في تحليلاته في كتاب (جماليات المكان) والأجزاء المماثلة من أعماله الأخرى.

ويمكن تفسير الظاهرة (حتى من دون مفردات "ليبس" الميتافيزيقية حول "إسقاطٍ خارجي للأنا" أو المفاهيم الأرواحية الأخرى من جراء ذاك التعبير المضلل "استشعار النفس في شيء آخر") عبر الرجوع إلى ظواهر عقلية محضة. إن إسناد نمط قوانا المحرِّكة البشرية هو حقيقةٌ نفسية (أو ليس هو كذلك)، ويمكن شرحه بوساطة حقائق نفسية أخرى، حقيقية أو غير حقيقية. لقد قام علمُ النفس الحديث (وحتى الفلسفة الحديثة، بفضل "بيرجسون Bergson") بتحضيرنا لنفهم أن التقمص الجمالي ليس ظاهرةً مفاجئة تبدأ من "العدم"، بل هو مجرد إعادةِ تجميعٍ لحواس الحركة الحاضرة أبداً في وعينا، ويبدو بحقّ أنها تشكلُ النسيج الخاص لهذه الظاهرة.

"الشعور" (وهو يختلف عن "الإحساس") بحالاتٍ وانجذاباتٍ دينامية هو من بين البيانات المباشرة والمعلومات الأولية لحياتنا النفسية؛ شعور الاتجاه والسرعة والجهد والسهولة؛ كل المفاهيم التي يعبِّر عنها الفعلُ والظرفُ وحرفُ الجر في اللغة تُمثل جزءاً كبيراً من

وعينا مثلما تُمثله في كلامنا هذه الأفعال وظروف المكان والزمان وحروف الجر. هي دائماً حاضرة في "فكرنا"[12•]؛ إنها تمثل ثلثي معرفتنا بوجودنا[3]. ولأن العملية مستمرة؛ تلك التي نُرجع فيها الأمر غير المعروف لنا كثيراً إلى ما نعرفه أكثر، ونعبّر عن المستقبل من منظور الحاضر، فلا شيء سيكون أكثر طبيعية من وجوبِ أن نفسر علاقات الخطوط والأشكال البصرية من خلال أنماط أنشطتنا دائمة الحضور، نظراً إلى أن هذه الخطوط والأشكال يتم إدراكها وفهمها وقياسها ومقارنتها وإعادة بنائها عبر عمليات معقدة من هذا النشاط من جانبنا نحن. هذا سيكون الجزء الأول من "التقمص العاطفي" وفق "ليبس".

---

1 في مراجعة "لو دانتيك" لكتاب "التوجه" لـ "بيير بونييه"، في مجلة "المراجعة الفلسفية"، 1901، يقتبس من "بونييه" ما يأتي:
"أكرر أننا لا نشعر إذا كان لدينا، في أطرافنا، تلك الأشياء التي هي العظام والعضلات والمفاصل وما إلى ذلك؛ لا نشعر أن الرافعة العظمية قد مالت في اتجاه معين؛ لأننا غير مدركين حسياً أن هناك رافعة عظمية. نحن لا نشعر بانزلاق المفصل، أو شَدّ الأوتار، أو النسيج الضام 'اللفَافة'، أو انضغاط الغدد الصماء تحت العضلات المنتفخة، ولا حتى تورم العضلات؛ لأنه لا المفاصل، ولا الأوتار، ولا اللفافة، ولا أوتار ربلة الساق، ولا العضلات، **يتم إحياؤها بأي شكل تحليلي وتصويري، لكن مجمل هذه الاختلافات الحميمة للكتلة بأجزائها وكلّيتها تُكشف لنا في شكل تركيبي وشامل، لكنه واعٍ تماماً مثل صورة لموقف الحركة أو لتباينٍ في مواقف الحركة".**
الخط المائل في الاقتباس أعلاه هو إضافة مني. (الكاتبة فيرنون ليْ)

2 • أوردتْ الكاتبة الهامش رقم 3 باللغة الفرنسية. (المترجمة)

3 راجع مقالة "ريتشارد هامان" المثيرة للاهتمام بشكل استثنائي "حول الأسس النفسية لمفهوم الحركة" في "مجلة علم النفس"، المجلد. 43.
"عندما ننسب "التحرك" و"الراحة" إلى جسم غريب، فإننا نستخدم تجاربنا الداخلية. إن عادتنا في وصف تغير العلاقة المكانية، بين الجسم المعزول و"خلفيته"، من حيث "التحرك" و"الراحة"، هي في معظمها تجسيمية، وخصوصاً عندما يصادف أن يكون ما نتحدث عنه من الجمادات. مثل هذه الأحكام من وحي "الحركات" هي إجراء يماثل كيفية ما نفسر به تغيرات الوجه، فنصفها بأنها حركات تعبيرية".

أما الجزء الثاني فسيتبعه أيضاً بشكل طبيعي؛ لأن خصائص أنماط نشاطنا متى لم يتم تحديد موضعها[1] في أنفسنا، عبر حركات فعلية مترافقة مع أحاسيس تصاحبها، فإنها ستميل إلى ربط نفسها بالشيء الخارجي الذي أيقظ التفكير فيها، مثل نقل صفات اللون إلى الأشياء المرئية بسبب الطبيعة غير محددة الموضع للأحاسيس الآتية من العين؛ وهكذا تُنسب صفات السرعة والانسيابية والطاقة والاتجاه والكثير غيرها، التي ترتبط حقاً بتجربتنا الخاصة، إلى الخطوط والأشكال، التي من الممكن في سياق إدراكها (أيْ إدراك نشاط حقيقي للقياس والمقارنة وإعادة البناء) أن تستيقظ مثل هذه الأنماط من النشاط في وعينا[2,3]•، وأخيراً -وهذه هي الخطوة

---

1 راجع "هوجو مونستربرغ" في ملحق هذا الكتاب.

2 راجع "المراجعة الفلسفية"، العدد الصادر في نوفمبر 1910، "نيكولاي كوستيلف"، من أعمال مدرسة علم النفس الروسية: دراسة موضوعية للفكر.

ص 495: "وهكذا، وفقاً لنظرية "فونت" في الإدراك البصري، إن الدور المهيمن هو دور الأحاسيس الحركية (صورة الحركة) التي من المفترض ألّا تحدد فقط الأبعاد، بل أيضاً مسافة الجسم المتأمَّل وموقعه في المكان".

ص 495: "العمل الرئيس لـ "بوردون"(Bourdon) ، الذي يلخص عدداً كبيراً منها، يوضح بجلاء كبير فقدان أحاسيس شبكية العين لأهميتها السابقة".

ص 495: "وفقاً لـ "بوردون"، يتم أيضاً تحديد البيانات الأساسية للحجم والشكل بوساطة العمليات الحركية. بالنسبة إلى الحجم، يقول إن صورة الجسم على شبكية العين لا تُعدّ شيئاً من دون الحركات التي نقوم بها لإجراء مسح له بالعين، ومن دون قياس المسافة التي تفصله عنا. ومن ثم، إن صورة الشبكية هي نقطة البداية فقط للعمليات التي تكون جميعها حركية بطريقة أو بأخرى".

ص 497: "مخلصاً لمبدأه المتمثل في التخلص من جميع البيانات الاستبطانية، ودراسة الطريقة التي تتطور بها التفاعلات الضوئية، التي لوحظت في الحيوانات، وتصبح أكثر تعقيداً في الإنسان، يبدأ بوصف توجه الحيوانات تبعاً لأشعة الشمس، وينتقل من الجلد إلى تفاعلات عضوٍ خاص بالإبصار والتقدم المتتالي لهذا العضو،

الثالثة بتحليلٍ نفسي بحت للتقمص العاطفي- إن هذه الأنماط (أو مجموعةً من الأنماط) من النشاط سوف تكون مصحوبة بتناوبيةِ

ومن ردود الفعل الجسدية، التي تولدها حركة بسيطة من الجسم، إلى ردود فعل لها علامات ترافق تمييز أدق تفاصيل الجسم المتأمَّل، ثم يقترب من رؤية الاتجاه في الإنسان. يقول إن "ردود الفعل الضوئية لشبكية العين مثالية فقط على مستوى مخاريط النقرة"، ويلاحِظ أن التكيف التدريجي للعضو يُنتج تعديلاً للآلية البدْئية؛ "لذلك الآن، كأول تأثير للتفاعل الضوئي غير البُقعي، تحدث حركة جسدية تحول الشبكية نحو الجسم المتامَّل". تتكون هذه الآلية التكميلية، حسب قوله، من حركات تثبيت الجسم والرأس والعين، لكِن الانعكاس العيني يتطور تدريجياً، ويحل في النهاية محلها. إن تدفق هذا المنعكس هو الذي يوفر معلومات عن اتجاه الجسم المتأمَّل".

ص. 498: "يقول المؤلف إن الخطأ العام تقريباً يتمثل في ربط تحديد الموضع النفسي مباشرة بحركات العين، في حين أنه ظاهرة نفسية للتفاعل الضوئي الجسدي. بشكل عام، نحن على دراية بردود أفعالنا فقط بقدر علاقتها المباشرة بالعالم خارجنا؛ لسنا على علم بردود فعل أعضائنا الحشوية الداخلية، والعين واحدة منها. تصبح ردود الفعل الجسدية للصور مُدرَكة في المرحلة التي تلي تأثير منعكس التثبيت؛ أي في المرحلة الدماغية".

ص 499: "في عمله، أكمل "نويل" (Noel) التطورَ بدءاً من "فونت"، وهو استبدال التجربة الحركية للعضو البصري بحساسية الشبكية".

ص 508: "لكن جهود "ماخ" (Mach) لم تتوقف عند هذا الحد. في سعيه لتحديد طبيعة العناصر الحسية، التي تشكل الصورة الذهنية، حاولَ تحليل تلك التي تكون الأقرب إلى الإدراك، الصور المرئية والسمعية، وتوصّل أخيراً إلى استنتاج مفاده أنها تتكون من أحاسيس حركية تُرافق انعكاسات الدماغ".

ص 507: "يقول علم النفس الموضوعي أن الأحاسيس الحركية هي التي جعلت الإدراك الأولي يكتسب الوعي".

P. 507: "لذلك ليس الإحساس بالاتصال المباشر هو الذي يمنحنا معرفة بالأشياء، بل ردود الفعل الدماغية التي تمثل نقطة البداية لها. بمعنى آخر، ليست عملية الاتصال، ولكن عمليتي القياس وتحديد الهوية هما اللتان تعرّفان الأشياء، ثم تعودان مرة أخرى لتستقرّا داخل التفكير".

(3) • أوردت الكاتبة الهامش رقم 6 باللغة الفرنسية. (المترجمة)

"المتعة والاستياء"، وستكون بمنزلة "عاطفةٍ" كلما جلَب عزلُها داخل مجال الانتباه (عن طريق "العزلة الجمالية" لـ "ليبس") كلَّ هذه المشاعر الحركية (حركة "الانتباه" والحركة المرتبطة بفعل التفسير) لتؤدي الدور الرئيس في وعينا. هكذا تكون الظاهرة العقلية البحتة، التي وصفها "ليبس" بالتقمص الجمالي، مفسرة بوساطة بيانات عقلية بحتة؛ وقبول مثل هذه الفرضية سيعتمد فقط على الملاحظة الصحيحة وتحليل الحقائق النفسية لتفضيل بعض الأشكال البصرية إذا كانت ثابتة ومنتظمة، على سبيل المثال، وللتحقق من الوجود المزعوم لأفكار الحركة وانتقالها من وعينا إلى الواقع الموضوعي الذي أيقظها[12].

1 الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من هذا التفسير من خلال الحقائق الذهنية البحتة موضحةٌ في ملاحظة غير منشورة كتبتُها في أبريل 1904، وتم إدراجها في فصل "الاستجابة الجمالية" من الكتاب الحالي، وتتفق بشكل غير عادي مع الجملة المميزة بعلامة Λ في اقتباسي من الكتاب الذي نشره البروفيسور "مونستربرغ" في عام 1905، ومع الجملة المميزة Λ في الاقتباس من مقال البروفيسور "جروس" حول "المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية" المنشور في عام 1909. أشير إلى الطريقة المستقلة التي توصلنا فيها إلى هذه الاستنتاجات؛ لأن المصادفة، كما أعتقد، تدل على صحتها.

كتاب "المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية" للبروفيسور "جروس" في (مجلة علم النفس، المجلد الرابع، العدد 2، ص 181).

"يمكننا أن نفصِل بين ثلاث مراحل مختلفة في كتابه. عندما يحدث، أثناء تفكيرنا بشيء ما، ألّا تكون مشاعرنا الجسدية وحالاتنا المزاجية المتوافقة مع الأشكال التعبيرية للشيء محددة الموضع بشكل ملحوظ في جسدنا، فعندئذٍ سوف نعيرها للجسم الفني الموضوعي ونحملها عليه... عندما تكون الأحاسيس العضوية العاطفية المقابلة للأشكال التعبيرية لا تزال ضعيفة للغاية ومترجمة بشكل غامض للغاية؛ حيث **لا تسحب** انتباهنا من الشيء (أي المتصوَّر)، لكنها قوية بما يكفي لإحداث تأثير ملحوظ على الحالة الكاملة لـ الوعي، ثم عندما تمتلك هذه الأحاسيس الحركية

هذه الشهادة النفسية البحتة لتفسيرٍ نفسي بحت لعمليةٍ عقلية بحتة للتقمص الجمالي قد جرى تجميعها بتحليلات الأشكال البسيطة والمعقدة الواردة في كتابه (الجماليات المكانية) وغيره من أعماله. يمكن الحصول على أدلة أخرى حول موضوع الترتيب النفسي المحض، كما سأحاول أن أوضح تجريبياً، من خلال التدقيق في الكلمات والعبارات التي تشير ضمنياً إلى أن الحركة تُطبق عادةً على الأشكال والأشياء الثابتة، مع التدقيق في قوة الحجة التي يُعترف لمثل هذه الكلمات بامتلاكها من قِبل الأشخاص الذين يستخدمونها.

أيضاً خاصية الحركة النشطة لتأثيرات ثانوية (إذا كانت تحتوي على العناصر الحركية النشطة بما يكفي لتكاثرٍ حركي)، عندها تظهر تلك الحالة التي يجعلنا الانعكاس اللاحق نسميها: إسقاطٌ أنفسنا على الجسم المتأمَل ... إذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك، فسنجد أن تحديد موضعها في أجسادنا سيُحطم تعويذة نسْبِ أنفسنا إلى الجسم المتأمَل".

[ملحوظة: يجب أن أستميح القارئ الإنجليزي عذراً (هنا وفيما بعد) على التعقيد والغموض اللذين لا يطاقا بسبب خوفي من الابتعاد عن المعنى الحَرفي للأصل الألماني].

(2) * تستعمل الكاتبة الكثير من التعابير بالألمانية في الهامش رقم 7، وهي لهذا تستميح القارئ عذراً عن عدم ترجمة هذه التعابير إلى الإنجليزية، وأوردتْها بالألمانية. (المترجمة).

III

لكن في ذلك الوقت - بين 1896 و1897- أثناء عملي المشترك على مقالة "الجمال والقبح" لم يكن لدي أي معرفة (وبدرجة أقل زميلتي) بنظرية "ليبس" عن "التقمص العاطفي". لقد كنت مبتدئة في علم النفس العام إلى درجة أنني لم أدرك، كما أفعل الآن، أن مجرد البيانات "العقلية" قد توفر أساساً فعالاً وكافياً لفرضية إسناد العمليات من الشخص المتأمِّل على الجسم المتأمَّل (أو بالأحرى الشكل البصري). علاوة على ذلك، إن نظرية "لانغ-جيمس"[1]، لأسباب سأوضّحها، قدمتْ نفسَها كتفسيرٍ مفضل.

لكن كانت هناك أسباب أخرى، إلى جانب عدم نضج تفكيري النفسي، ورواج فرضية لافتة للنظر، حالت دون بقائي راضية -حيث لامني البروفيسور "ليبس" أكثر من مرة نصياً وبتلميحات شديدة[2]-

---

1 أنا الآن في عام 1911 أرى أن التقمص العاطفي قد يكون، في كثير من الحالات، نتيجة لعمليات لم تعد موجودة في الوعي. راجع "عمليات التفكير" لـ "تيتشنر": "لقد تعلمنا، مرة أخرى، أن الحالات الفسيولوجية قد تنتج تأثيرها ليس داخل الوعي بل عليه؛ وأن تلك المجموعات والميول العصبية قد توجه مسار العمليات الواعية دون إنشاء عمليات جديدة خاصة بها... ما يعدّ الآن -إذا جاز التعبير- مجرد مسمى أو ملصق تعريفي لتشكيل سائد، ربما كان هو نفسه منذ فترة وجيزة عقدةً محورية".

ومرة أخرى، ص. 170: "ما أنظر إليه وأعدّه عنصراً عقلياً هو العملية، أية عملية تثبت أنها غير قابلة للاختزال، وغير قابلة للتحليل، طوال كامل التجربة الفردية".

2 في "أرشيف الفلسفة المنهجية"، السلسلة الجديدة، العدد السادس، عام 1900، ص 385-390، يربط البروفيسور "ليبس" مقالتَنا، "الجمال والقبح"، التي يُعدّ هذا

عن الأوصاف النفسية المحضة وعن تفسيرات الظاهرة التي اكتشفناها بشكل مستقل، كما أوضحتُ، أنا وزميلتي في العمل. جعلتني مراقَبتي الخاصة **للعملية الجمالية المركزية** (أي تفضيل الشكل)، والمراقبة الذاتية المتطورة بشكل مذهل لزميلتي التي أدين لها بكل الأمثلة والتجارب، وفعلاً جعلتني فكرتي الأولى عن وجود عاملٍ كالتقمص العاطفي، أدركُ وجود ظواهر أخرى، على الأقل في بعض الحالات، كانت ترافِق التأملَ الجمالي وتفضيلَ بعض الأشكال على أخرى. لم أصل، من خلال فرضيةِ إسقاط **الأفكار** الحركية المحضة وطرائق الحركة وكيفياتها، إلى فرضية تقمصٍ عقلي أو نفسيّ محض (سمِّها كما يحلو لك!)، لأنه بدا لي أنّ ما تعلمتُ التفكيرَ فيه، تحت عنوانٍ قريب من التناول لكنه ملتبس؛ أي "التقمص العاطفي"، **لم يكن** عمليةً عقليةً محضة، وأنه لم تكن هناك مجرد **أفكارٍ** من النوع الحركي في أساس التفضيل الجمالي، بل **أحاسيس عضلية** فعلية وحتى **حركات جسدية موضوعية**.

في الجملة المقتبسة سابقاً من كتابي هذا (ومن الصفحة 682 من "المراجعة المعاصرة"، العدد الصادر في أكتوبر-نوفمبر 1897)، وصفتُ "إسناد الاتجاه والسرعة للخطوط المتأمَّلة" على أنها نتيجةُ "تغيّراتٍ تعديلية عضلية **أكبر من تلك التي تحدث في العين**".

في صفحة سابقة (545)، كتبت أنه: "في رأي مؤلفتَي هذه الورقة... يمكن تحليل الحالات الذاتية، التي تشير إليها المصطلحات

العمل مراجعة لها، بكتاب "ألعاب البشر" لـ "كارل جروس" (المحتوي على اقتباسٍ منا). وعاد البروفيسور "ليبس" إلى الاتهام في مجلة "الاعتبارات الجمالية والفنون الجميلة" عام (1906)، ص 441-431.

الموضوعية كالارتفاع والعرض والعمق، ومصطلحات أكثر تعقيداً مثل المستدير والمربع والمتناظر وغير المتناظر، وجميع المصطلحات المشابهة لهذه، على أنها معرفة متميزة، بطريقة أو بأخرى، بحركاتٍ جسدية متنوعة وبتموضعٍ جسديٍ متنوع".

في الصفحة (673)، كتبت زميلتي في العمل تتحدث عن الاختلاف بين **التعرف** على **الأجسام الفنية** الحقيقية فقط وبين **تأمل الأشكال** الفنية: "عادة ما نشعر بالرضا لمجرد فهمنا البصري لأشكالٍ واقعية، أو حتى لمجرد التعرف عليها من خلال الصفات التي تُعدّ بمنزلة ملصقات تعريفية لها. ولكن عندما نأتي إلى الأعمال الفنية، نحتاج إلى **حواس معينة بالتغيير في أجسادنا**؛ والحصول عليها يتطلب أن يتم الإدراكُ القوي بحقيقةِ الرفع والضغط، مثل حقائق الكتلة، في الشخصيات المرسومة رسماً".

مرة أخرى، ص (676)، كتبتْ زميلتي: "فحركة القوس تتمثل في توازن نصفَي قوسها، ونحن نتابع هذا التوازن عبر نقل وزن أجسامنا من قدمٍ إلى أخرى".

وص 678: "بهذه الطريقة، تعمل القطعُ الأثرية القديمة الجيّدة على تحسين وعينا بوجودنا، وذلك عن طريق إجبارنا حرفياً على حركاتٍ أكثر تناغماً، لكنَّ هناك طرقاً أخرى أيضاً تكمن فيها حاجتنا إلى **محاكاة** الأشكال والتماثيل، التي نركز عليها تأملنا، **من خلال تعديلات في حركات عضلاتنا**".. إلخ.

في الواقع، تتألف مقالة "الجمال والقبح"، إلى حد كبير، من الملاحظات الذاتية لمعاونتي، التي تُثبت، في حالتها على الأقل،

وجودَ ما يسمى أحاسيس الحركة، وحتى النشاط العضلي الموضوعي الفعلي، كمرافِقاتٍ تصاحب التأمل المكثف لأشكالٍ بصرية.

لذلك، وبفضل المراقبة الذاتية التجريبية لزميلتي، التي (كما سأشرح لاحقاً بالتفصيل) رفضتُ القيام بها خوفاً من أن أوحي لنفسي بالأمور بشكلٍ آليّ، وكذلك بفضل الملاحظات، التي عرضتْ لنا مصادفةً (مثلٍ تلك الخاصة بـ الأحاسيس العضلية المرتبطة بالهندسة المعمارية)، والتي شاركتُ فيها، توصّلنا إلى فرضيةٍ لا يعتمد فيها الإدراكُ الجمالي للأشكال المرئية بعد الآن على **الصور أو الأفكار الحركية**، ولكن على **التعديلات العضلية**، الداخلية أو الخارجية، وعلى عملية جسديةٍ، كما أوضَح الاقتباسُ الأخير، سمحت أنا ومعاونتي بإرفاق اسم لها قريب التناول لكنه كارثي، وهو مسمى "المحاكاة".

وهكذا، إن مقالة "الجمال والقبح" لم تتضمن مجرد فرضية نفسية مماثلة لتلك التي طورها "ليبس" تحت اسم "التقمص العاطفي"، ولكن أيضاً تزامنت -ما سبب كثيراً من الخلط وقدراً كبيراً يستحق التهكم- مع فرضية تتقاطع فيها الكثير من النقاط، وهي تلك الفرضية التي أطلق عليها صديقي البروفيسور "كارل جروس" اسم "المحاكاة الداخلية"[1].

هذه الفرضية، التي سأسميها، لتقريبها من التناول، فرضيةَ المحاكاة أو الفرضيةَ العضلية، هي فرضية ليست ضرورية للتقمص العاطفي أو الفرضية النفسية، لكنها تقتضي ضمناً التقمص العاطفي، وتحاول تفسيره. سيحاول الجزء الثاني من هذه الصفحات إلقاء القليل من

1 "ألعاب البشر"، عام 1900.

ضوء الحقيقة على عنصر المحاكاة هذا، وكذلك على عملية التقمص العاطفي المفترضة، أو على الأقل سيحاول إظهار أن كِلتا الفرضيتين يجب اختبارهما تجريبياً. في الوقت الحالي، يكفي القارئ أن يُبقي عليهما منفصلتين في ذهنه، ومن ثم سيوفر على نفسه الكثير من التشويش الذي وقعتُ أنا وزميلتي ضحية له، جنباً إلى جنب مع كل متخصص في الجماليات تعامَلَ مع فرضية "المحاكاة الداخلية".

تنطبق الملاحظة نفسها على جزء ثالث من الموضوع، دائماً ما يكون مرتبكاً، ومرتبطاً أحياناً بشكل مباشر بالمحاكاة، حيث سأستخدم مقالتي "القبح والجمال" كفأر تجارب لهذا العرض الإيضاحي المنطقي الذي سأنتقل إليه الآن.

تمت معالجة هذا الجزء الثالث من الموضوع من قبل الأستاذ "جروس" في مقالته البارعة الأخيرة في مجلة علم النفس عام 1909 تحت اسم **الأحاسيس الحركية**، "أحاسيس من الجسد"[1]•، لكن الأهمية التي أولَيتُها للمرافِقات من الجهاز التنفسي القلبي (تمييزاً لها ممّا يسمى "العضلي") للإدراك الجمالي ترجع جزئياً إلى تأثير "المتعة والألم" وفق تطبيق عالم الأنثروبولوجيا "جوزيبي سيرجي"، الذي نُشر عام 1894، والذي يمكن للقارئ إيجاد ما جمَعه من أسبابٍ للمتعة الجمالية في حاشية لمقالة "الجمال والقبح"، على الصفحة (552).

1 • اسم المقالة ورد بالألمانية (Empfindungen aus dem korperinnen) "أحاسيس من الجسد". (المترجمة)

في الصفحة الأولى من مقال "الجمال والقبح" ترِد الجملةُ الآتية، التي تلخص، رغم صياغتها المبهمة، موقفي بخصوص علاقة إدراك الشكل والإحساس العضلي[1]•:

"حقائقنا ونظرياتنا، في حال صحتها كلها، ستثبت أن الظاهرة الجمالية... هي الوظيفة التي تنظم إدراك **الشكل**، وأن إدراك **الشكل**، في الحالات البصرية تحديداً، وبرجوع محتمل إلى السمع، ينطوي على مشاركةٍ نشطة لأهم أعضاء الحياةً الحيوانية، وهو تغيير مستمر في **العمليات الحيوية** يتطلب تنظيماً صارماً يعود لمنفعة الكائن الحي ككل".

يتم تلخيص هذه **العمليات الحيوية** في ص (680) على النحو الآتي: "ومن ثم، إن مقبولية التجربة الفنية، بنسبة أو بأخرى، ترجع إلى أن أحد أنشطتنا الفكرية الأكثر ثباتاً وأهمية، وهو إدراك الشكل، **يعتمد على اثنتين من أكثر وظائفنا الجسدية استمراراً وأهمية، وهما التنفس والتوازن".**

هذا الارتباط بين إدراك الشكل المرئي ومثل هذه الوظائف الجسدية (التي يجب أن تُضاف إليها وظيفة القلب بطبيعة الحال)

1 • (Kinaesthesia) هي الكلمة المستعملة هنا وتعني الإحساس بوساطة الأجهزة الطرفية الموجودة في العضلات والأوتار والمفاصل؛ حيث تحفزه الحركات والتوترات الجسدية. (المترجمة)

يمكن تفسيره بجملة في ص (562): **"لمّا كان التنفس يعمل بعلاقة وثيقة القرب بالعيون... فـ(هذه) الطريقة التي توسِع الإبصار تكون مصحوبة بالضرورة** بطريقة توسّع النَّفَس... والتوسع التنفسي يُنتج حتماً إحساساً عاماً بوجودٍ متوسع".

وبالإشارة إلى وظيفة التوازن بجملة في ص (567): "نحن دائماً (أيْ بعيداً عن فهمٍ وتأمل الشكل) نوازن أنفسنا إلى حد ما... لذلك نحن معتادون جداً على هذه الحقيقة؛ حيث نكاد لا نلحظها في حياتنا العادية. ولكن بمجرد أن نرى شيئاً غيرنا يقوم بتعديلٍ ما لكي يتوازن، فسيبدو أن توازننا يتأرجح على مقياس أكبر، وهذا التوازن على مقياس أكبر يعطي حساً بأن حدودنا آخذة في التوسع في كل اتجاه، وأن حياتنا تمتد على مساحة أوسع بكثير من ذي قبل".

الملاحظات التجريبية الكثيرة جداً، التي قامت بها معاوِنتي، والتي يشكل سجلُّها نصف كامل العمل، هي وسائل إيضاح لمختلف الطرق ومجموعاتها التي يتم فيها الإدراك المكثف للشكل البصري في تفاصيله الأولية وفي تطبيقاته الأكثر تعقيداً (على سبيل المثال في واجهة الكنيسة الإيطالية، في داخل الكاتدرائية القوطية الفرنسية، وفي لوحة القديس "جيروم" في غرفة دراسته مقارنةً بلوحة "الحب المقدس والحب الدنيوي" للفنان "تيتيان")؛ حيث يمكن أن يَنتج اختبارٌ للأحاسيس يشهد على مثل هذا الارتباط بين الإدراك البصري للشكل ووظائف الجهاز التنفسي والتوازن.

إلى جانب الإقرار في مقالة "الجمال والقبح" بإسناد أنماط حركتنا إلى الأشكال المرئية (التقمص العاطفي الجمالي)، والتأكيد على وجود "تعديلات و تغييرات عضلية أكبر من تلك التي تحدث

في العين" بما يؤدي إلى "إحساس بالاتجاه والسرعة في أنفسنا، وما يترتب على ذلك من إسناد الاتجاه والسرعة إلى الخطوط التي نتأملها (الصفحة 682)، أو ما يترتب من عبارتنا المؤسفة "عملية المحاكاة" المماثلة لـ "المحاكاة الداخلية" لـ "كارل جروس": إن مقالتنا، ارتباطاً بنظرية المحاكاة هذه، وبقصد أن تكون تفسيراً ليس لها فقط بل لنظرية "التقمص العاطفي" التي سبق ذكرها، تتضمن فرضيةً ثالثة مؤداها أن **الإدراك الجمالي للأشكال البصرية يكون مقبولاً أو غير مقبولٍ بسبب أنه ينطوي على تغييراتٍ وتعديلاتٍ في وظائف عضوية كبيرة**، بشكل أساسي في الجهاز التنفسي وجهاز التوازن، تكون مصحوبة، بدرجة أو بأخرى، بمشاعر الارتياح أو عكس ذلك. وفق هذا النحو وهذه الطريقة، تجد نظرية "لانغ-جيمس"، التي تحدد العاطفة بالتغيرات التي تطرأ على أحوالنا الجسدية، تطبيقاً لها على الجماليات[1].

1 تطبيق النظرية على الجماليات قد تم إجراؤه بالفعل بوساطة الأستاذ "ويليام جيمس" نفسه. راجع كتاب "مبادئ علم النفس".
ص 473: "يَسقط الجسمُ المتأمَّل على العضو الحسي، ويؤثِّر في جزء من قشرة المخ ويتم إدراكه؛ وإلا فإن الأخير، عندما يكون مثاراً داخلياً، يفضي إلى ظهور فكرة عن نفس هذا الجسم. وسريعاً كالوميض، تعبر التيارات الانعكاسية من خلال قنواتها المقيَّضة لها، وتُغيِّر حالةَ العضلات والجلد والأحشاء؛ وهذه التغييرات، التي يتم إدراكها كأنها الجسم المتأمَّل الأصلي في أجزاء كثيرة من القشرة الدماغية، تتحد معها في الوعي، وتحولها من جسم يُفهَم ببساطة إلى جسم يُشعَر به عاطفياً. لا يلزم استحضار مبادئ جديدة، ولا شرط ضرورياً من خارج دارات المنعكسات العادية، ومن خارج المراكز المحددة موضعياً التي يُقَرُّ بوجودها بشكل أو بآخر".
المجلد الثاني، ص 468: "العاطفة الجمالية الصافية والبسيطة؛ أي المتعة التي تمنحنا إياها كتلٌ معينة ومجموعاتٌ لونية وصوتية، هي تجربة مثيرة تماماً، شعورٌ بصري أو أذنيٌّ أساسي، وليس مردّه تداعيات مرتدة عن أحاسيس أخرى أثيرت

لقد قمت بتحليلٍ بشيء من التفصيل للعناوين الرئيسة لهذا العمل المشترك الذي قمتُ به مع "كليمنتينا" من أجل التمييز بين مختلف النظريات المتصلة (ولكن ليس بالضرورة التابعة) لـ "التقمص العاطفي" و"المحاكاة الداخلية" ونظرية "لانغ-جيمس" حول مشاركة الوظائف العضوية، التي من خلالها يجب تحليل ما يسميه "كارل جروس" الآن[1] (المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية)، وذلك بغرض الاستقصاء والتحقيق.

لكن هذا ليس سوى جزء من هدفي الحالي. بعد أن وضعت، كما آمل، بعضَ الترتيب في الجانب النظري من السؤال، أرغب في فحص طبيعة الحقائق التي تأسستْ عليها هذه النظريات الثلاث المترابطة؛ وفحص الفروق النظرية الإضافية التي يجب أن تؤدي

بشكل متتابع في مواضع أخرى. قد تضاف متع ثانوية إلى هذه المتعة البسيطة الأولية والفورية في بعض الأحاسيس النقية وتوليفاتها المتناغمة؛ تؤدي هذه الملذات الثانوية جزءاً كبيراً لناحية التمتع العملي بالأعمال الفنية من قبل عموم الجنس البشري".

ص 470: "هذه المشاعر الثانوية نفسها تتكون بالتأكيد في معظمها من أحاسيس واردة أخرى أثارتها الموجة المنتشرة من التأثيرات المنعكسة التي يشكلها الجسم الموضوعي الجميل".

ص 470: "في جميع حالات الانخطاف الفكري أو المعنوي نجد أنه ما لم يتضافر صدى جسدي من نوع ما مع مجرد التفكير في الجسم الموضوعي وإدراك نوعيته؛ أي بمعنى: ما لم نضحك بالفعل على حُسن الوصف الإيضاحي أو على ظرافته، وما لم نشعر بالانفعال في قضية العدالة، أو بوخز خفيف من فعلِ شهامةٍ أصيلة، فإن حالتنا الذهنية بالكاد يمكن أن تسمى عاطفة على الإطلاق. إنه في الحقيقة إدراكٌ فكري بحت لكيفية تسمية أشياء معينة - حَسن المظهر، صائب، ظريف، كريم، وما شابه ذلك. تُصنَّف مثل هذه الحالة الحُكمية للعقل بين درجات وعي الحقيقة؛ إنها فعل معرفيّ".

1 في مقالته "المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية"، في "مجلة الجماليات".

إليها هذه الحقائق؛ وأخيراً، دراسة احتمالية الحصول على بيانات كافية لقبول أو رفض بعض أو كل هذه الفرضيات.

وهنا أجد، مرة أخرى، أنّ من الأسهل أن أعامل عملي الخاص في مجال الجماليات على أنه فأر تجارب للتوضيح.

لقد ألمحتُ للتو إلى أن النظريات الثلاث قد تأسستْ على الحقائق. لا أقصد بهذا أن صحتها ستُثبَت بوساطة الحقائق، ولكن قصدت فقط أن الملاحظة أوحتْ بها، وهذه الملاحظة يمكن تأكيدها أو إبطالها من خلال ملاحظة أوسع يرافقها تحليلٌ أكثر صرامة. يبدو أن ما أوحى للبروفيسور "ليبس" بنظرية "التقمص العاطفي" هي حقائق عقلية بحتة مدعومة بفحصٍ للأشكال التي تتكرر في الأعمال الفنية. من الواضح أن ما أوحى للأستاذ "جروس" بنظرية "المحاكاة"، وكذلك "بالتطبيق الجمالي لنظرية لانغ-جيمس"، هو انتباهه إلى عملياتِ محاكاةٍ (إما فعلية وإما "محسوسة" فحسب) وإلى ظواهر ما سنسميه "الاستجابة الجسدية"، التي رافقت تأمله الجمالي. فيما يتعلق بمقالة "الجمال والقبح"، تم وصولنا إلى كل هذه النظريات الثلاث (التي لم نكن نميزها لا أنا ولا معاوِنتي بشكل كافٍ)، وبالأخص "التقمص العاطفي"، من خلال استبطاني وتأملي الداخلي وملاحظتي لمفرداتٍ تصفُ الحركةَ، ويستعملها الجميع مع الأشكال البصرية الثابتة. أما فيما يتعلق بنظريتَي "المحاكاة" و"لانغ-جيمس"، فما أوحى إلى معاونتي "كليمنتينا" بهما هو مصادفة أثناء المراقبة الذاتية، في سياق الدراسات الفنية التاريخية والعملية الفنية؛ وتأكّدتا لمعاوِنتي جزئياً من خلال الملاحظات، التي تختلف عن التجارب التي أجريتها بنفسي.

وهنا من المفيد أن أكرر ما كان يجب أن يكون مطروحاً في كتابة مقالة "الجمال والقبح": أي إن التقارير التجريبية تشير، مع استثناءات قليلة، إلى شخصٍ واحد فقط؛ لأنني، بينما كنت أشجع معاوِنتي على دفع التجربة الاستبطانية الداخلية لديها إلى أقصى حد، وتطوير قدرتها إلى أعلى نقطة في التحليل الذاتي الصافي الشفاف، لم أحاول إجراء مثل هذه التجارب بنفسي، مع إدراكي جيداً أنني شخصياً لا أثق بأنني سأكون آمنة من الإيحاء لذاتي بالأمور. ولأنني لاحظتُ في نفسي نقصاً معيناً في الوعي التلقائي العفوي لإحساساتٍ حركية وتنفسية، فإن الظواهر العفوية التي ترافقني (أو -إنْ شئتَ- الظواهر الثانوية) في الحالات الجمالية هي أكثر ارتباطاً بخصوصية سمعية-إيقاعية وأعراض ذات علاقة بجهاز القلب[1].

---

1 الدكتور "ريتشارد بيروالد"، الذي يقوم حالياً بإجراء **استنطاقٍ** بحثي كبير حول الأشخاص ذوي **النمط الحركي** على هذا النحو، ودون أن يشير إشارة خاصة إلى الأهمية المزعومة لهذا النمط كعاملٍ جمالي، ضمّ بلطفٍ نتيجةَ الإجابات التي قدمتُها أنا و"كليمنتينا" (بشكل منفصل بطبيعة الحال) إلى قائمة الأسئلة والتجارب المفصلة للغاية. يقول البروفيسور "بيروالد" إنه مندهش بشدة من تشابه النتيجة في كلتا الحالتين، وقد صنَّف كلتا نتيجتَينا على أنهما تنتميان إلى "النوع الحركي" مع "تمثّلاتٍ حركية من ثلاث فئات". سأُكمل مستخدمةً كلماته التي قالها (بالألمانية): "في كلٍّ منكما، يختلف النمط اللفظي بشكل غير عادي عن النمط الواقعي. في كلتيكما، يبدو أن الفكرة الحركية الخالصة قد ضمرت لمصلحة إحساس الحركة الذي حلَّ محله". لكن د. "بيروالد" يضيف أن زميلتي "كليمنتينا" هي من النوع الحركي الأكثر تطوراً، وإن حالة العوز لـ "تمثّلات الحركة" لديّ، مقارنة بزميلتي، يمكن تفسيرها بأنها انحرافٌ محتمل لانتباهي باتجاه وفرة استثنائية لتمثّلاتٍ بصرية. ربما يكون المعنى الذي قصده "بيروالد" مرتبطاً بحقيقةِ أنه في حالة زميلتي يتم جمع "التمثّلات البصرية" باستمرارٍ مع العمليات الحركية الداخلة في جميع أنواع **التقنية** الفنية، أما في حالتي فإن "التمثّلات البصرية" لدي بقيت معزولة بحالها، لأنني لم أستطع أبداً (ولا حاولتُ جهدي حقاً!) إتقانَ أي نوع من المهارة اليدوية.

أنهيتُ مقالتي حول "الجمال والقبح" من خلال مناشدة علماء النفس وعلماء الجمال أن يبحثوا عن أي مرافِقات **للأحاسيس الجسدية، التي قد نكتشفها لهم (الظواهر الجمالية وغيرها من الظواهر النفسية) في الأماكن المعتمة من وعينا**. ولكن، على الرغم من إرسال نسخ من مقال "الجمال والقبح" إلى عدد كبير من علماء النفس، لم نتلقَّ جواباً سوى ملاحظة موجزة لكنها ودّية من "م. آريات" (M. Arreat) في مجلة "المراجعة الفلسفية"، وهي اقتباس (من المحتمل أن تكون جميع الملاحظات اللاحقة تابعة له) من الكتاب العظيم "ألعاب البشر" للبروفيسور "كارل جروس"، وأيضاً تلقّينا انتقاداً لاذعاً، لكنه الأكثر فائدة، من قبل الأستاذ "ليبس"، في مجلة "أرشيف للفلسفة المنهجية".

لم يثبط عزمي هذا الصمتُ من الآخرين، فناشدت مرة أخرى المتخصصين الذين كان ينبغي أن يكونوا مهتمين بالمسألة، وقدّمتُ لـ "المؤتمر النفسي الرابع" **مذكرة واستبياناً حول دور العنصر الحركي في مجال الإدراك الجمالي البصري**. لن أحتاج أن أضيف جديداً لمن يعرف طريقة تعامُل علماء النفس بعمومهم مع قضية الجماليات، فلم يتم من قِبلهم أخذُ ولا اعتبارُ أي ملاحظةٍ من هذا التجميع والتلخيص للمسائل والفرضيات التي تمت مناقشتها في مقالة "الجمال والقبح"؛ ولهذا عقدت العزم على التوقف عن توسل الأمر من علماء النفس، ومتابعة تحقيقاتي دون مساعدتهم. أعدت طباعة "مذكرة واستبيان مقدَّمتين إلى المؤتمر الرابع لعلم النفس"، وقمت بتعميمهما بشكل خاص بين معارفي الذين أعلم عنهم أنهم يسعدون ويجدون متعةً في الفن، وطلبت منهم الإجابة عن أكبر عدد

ممكن من الأسئلة. أنتج هذا الإجراء مجموعة مشكَّلة من ثمان وأربعين إجابة مكتوبة رداً على **الاستبيان**، وسوف أتناولها الآن، مع تقديم بعض التفسيرات حول هذا **الاستبيان**.

أولاً، كان من نتيجة الشك الذي نشأ في داخلي (كما حدث مع الأستاذ "جروس" في معرِضِ عملٍ لم أكن أعرفه يومئذٍ)[1] أن بعض الظواهر التي وصفتْها معاوِنتي "كليمنتينا"، في مقالة "الجمال والقبح"، قد تكون خاصة بالأفراد الذين ينتمون إلى ما كنت أعتقد به حينها (وليس بعد الآن) على أنه "النمط الحركي"، وأن قابلية التفضيل، الرضا وعدم الرضا، المرتبطة بإدراك الأشكال المرئية، قد تكون مقتصرة على الأشخاص الذين ينتمون إلى مثل هذا "النمط الحركي"؛ لذلك حاولت، في **استبياني**، أن أتبيّن العلاقةَ بين درجة الحساسية الجمالية للأشخاص تحت التجربة وبين صفات خصوصية معينة افترضتُ أنها تنتمي إلى الأشخاص من "النمط الحركي" الشهير. صُنِّفَت الأسئلة في مجموعات، وهذا الرأي مأخوذٌ في الحسبان. اختُبِرَتْ درجةُ الحساسية الجمالية من خلال سؤال واحد (السؤال 9): "ترتيب المستويات المختلفة للوحةٍ؛ تقارب الخطوط أو تباعدها كأنما تغرق بطريقة ما فتمنحك إما شعوراً بالراحة والانجذاب، وإما (عندما يُعكَس الترتيب) إحساساً بتوعكٍ مبهم، نوعاً ما من القهر والاشمئزاز يكاد يصل إلى النكد والنفور؟"[2]•.

بالكاد أحتاج إلى قول إن هذا السؤال لم يكن كافياً لغرضه؛ لأنه أبقى المتعةَ والاستياء عند خطوط ثنائية الأبعاد فقط، وجعل

---

1 "المتعة الجمالية"، عام 1902.

2 • مضمون السؤال التاسع في الاستبيان أوردته الكاتبة باللغة الفرنسية. (المترجمة)

الكثيرَ من الناس يعتقدون أنني كنت أتحدث عن أسئلة تتعلق بالمنظور التقني الذي كانوا متيقنين من جهلهم به؛ كان يجب أن يحصل التمايز بسؤال مختلف، مثل: "هل تهتم بصور فقط من أجل متعة الخطوط والتكوين بعيداً تماماً عن موضوعها الذي تمثله وعن الناحية التقنية؟".

كانت الأسئلة في أغلبيتها تهدف إلى اكتشاف ما إذا كان الشخص المستجوَب من النمط الحركي أو النمط البصري المحض. اختُبر هذا الأمر من خلال الأسئلة التي أوحتْ بها التجاربُ المفصلة في مقالة "الجمال والقبح"، والتي تتعلق بعادةِ الشخص في تذكُّره المشاهد والأشخاص (بغض النظر عن تذكّره المشهد أو الناس في وضعية وقوفٍ أو في وضعية حركة)، وعادات الشخص إذا كان يقف دونما حراك أو يتحرك عندما يكون في مشهد طبيعي واقعي، وعندما يشاهد تماثيل قائمة بذاتها، وأيضاً عندما يكون داخل المعالم الأثرية، وما إذا كان يعتبر (أو لا يعتبر) الكلمات والاستعارات المجازية، التي تَنسبُ الحركةَ إلى الأشياء والأشكال الثابتة، كأشكالِ تعبيرٍ "حَرفية" أو "اصطلاحية متعارف عليها"؛ وأخيراً بسؤاله عما إذا كان يعي حالات **توتر حركي** ليس لها علاقة بأية حركة موضوعية حقيقية.

وفق هذا القصد، تم تجميع الأسئلة معاً بطريقة محسوبة ترتبط بالأغراض التي أبتغيها، ولكن أيضاً، كما اكتشفتُ فوراً، تُربك، بطريقةٍ لا مفر منها، أذهانَ الأشخاص الذين خضعوا للاستبيان. يجب أن أضيف إلى هذه الأخطاء الجوهرية، بسبب قلة الخبرة وعدم التفكير، وجعل استبياني غير فعال عملياً، أنه بسبب أن القصد الأصلي من وراء هذا **الاستبيان** هو علماء النفس في المؤتمر الرابع (الذين

لم يكترثوا له البتة) كان نصه يعجّ بالتعبيرات الفنية، ويبدأ بسؤالٍ كما لو أنه كُتِبَ لتخويف الأشخاص العاديين، سؤال لا يمكن تقريباً الإجابة عنه (مثلما أرى الآن): "هل لديك أي أدلة من عينيك تربطك بنمط الأشخاص الحركيين أو الأشخاص من النمط البصري؟".

لقد تناولت بالتفصيل سوءَ هذا **الاستبيان؛** لأن هذا السوء قد يفسر، إلى حد ما، فشله، ويُبقي على الأمل بنجاحٍ أفضل فيما لو أُجرِي الاستقصاء بطريقة أفضل، لكن الفشل كان جزّئياً فقط. على الرغم من الكثير من التشوش ورفض الإجابة، فقد ظهرتْ بعضُ الحقائق المعينة التي سلّطتْ بعض الضوء، كما أعتقد، على الفرضيات الثلاث: "التقمص العاطفي" و"المحاكاة" وتطبيق "سيرجي" لنظرية "لانغ-جيمس"، وأيضاً على علاقة كل نظرية مع الأخرى. ولهذا السبب بالذات سأعرض للقارئ نتائجَ تدقيقٍ ثانٍ أجريته الآن على إجابات **استبياني حول دور عنصر الحركة في فهم الشكل الجمالي البصري**[1]*.

هذا التحليل الثاني، للإجابات على **استبياني** القديم، قد جرى بعد تسع سنوات، حينما كانت آرائي المتعلقة بمسائل الجماليات وصياغتها وعلاقتها قد تغيرتْ، ليس فقط من خلال الاستزادة المعرفية بعلم النفس العام، ومن خلال الدراسة الموضِّحة على الأخص من أعمال "ليبس" و"كارل جروس" والبروفيسور "مونستربرغ"، ولكن أيضاً من خلال ملاحظتي المستمرة التي أسجلها لحالاتٍ نفسية تُرافقُ تلقائياً (أيْ لا يُتَحصَّل عليها من تجارب الاستبطان المقصودة والمتعمدة) الألفةَ مع أعمالٍ فنية بوصفها حالة مستمرة

---

1 * ذكرت الكاتبة الكلمات بالخط المائل باللغة الفرنسية. (المترجمة)

ومعتادة في حياة شخص يعيش بين صالات عرض اللوحات الفنية والمعالم الأثرية (فلورنسا وروما والبندقية وباريس ولندن) ومعروفٌ بين عامة الناس، بشكل رئيس، أنه كاتبٌ في موضوع الفن. لقد أقنعَتني هذه الدراسة الإضافية ليس فقط بوجود فصلٍ نظريّ بين فرضية "التقمص العاطفي" وفرضية "المحاكاة" وتطبيق "سيرجي" لنظرية "لانغ-جيمس"، بل علاوة على ذلك، وبصرف النظر عن الإجابات على استبياني، التي سأعود إليها من توّي، وضعتْ أمامي عدةَ حقائق ذات دلالات كبيرة للغاية؛ الحقيقة الأولى أنه، في ما يتعلق بنفسي، يوجد دليل على إسناد أنماطِ الحركة والطاقة والحيوية إلى خطوطٍ وأشكالٍ يصل أحياناً إلى "الإيهام"، كأنْ نفكّر في أن الجبل ينهض ويرتفع ونحن نسرع صوبه في قارب، أو سيارة، أو على دراجة (إيهام وصَفه مسبقاً "وردزورث" (Wordsworth)[1]، ودرَسه شعرياً بشكل يثير الإعجاب "ريتشارد هامان" في "مجلة علم النفس"، العدد 43). أجد نفسي متفقةً اتفاقاً كاملاً مطلقاً مع معاونتي السابقة، "كليمنتينا أنستروثر طومسون"، في النَسبِ إلى مجرد ترتيبات في الخطوط والمستويات؛ أيْ إلى مجرد "أشكال" ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد، أفعال مثل **ينهض، يرتفع، يضغط، يتمدد، يدخل، ينتفخ، يتوازن**، وجميع الأفعال الأخرى المستخدمة في الأقسام الوصفية في مقالة "الجمال والقبح"، لكنني أدرك أيضاً

1 سيجد القارئ مثالاً متطرفاً على هذه "الحركة المنسوبة إلى الخطوط" في فصل "الاستجابة الجمالية"، الملاحظة المسجلة في المفكرة بتاريخ 29 أبريل، 1904. أطلبُ جدياً من القارئ أن يقرأ في الحال هذا المثال، الذي يمنعني نقص المساحة من إعادة نسخه عند هذه النقطة.

أنّ إسنادَ مثل هذه الصفات إلى الحركة، بالنسبة إلي، معقدٌ للغاية إلى درجة أنه لم يعد يخطر في بالي أن الحركات موجودة في عقلي أكثر مما أعتقد، إلا عندما أفهمها كنتيجة تدريس علمي مثل أن ما أسميه **اللون** هو ظاهرة تحدث في عيني وأعصابي، أو أن ما أسمّيه **نغمة موسيقية** هو أيضاً ليس في الجسم الذي يهتز أو في الهواء، ولكن في أعضائي الخاصة بالإدراك. بعبارة أخرى، كنت أعتقد وأدرك أن هذه الصفات **موجودة بالفعل في الشكل الخارجي أو الجسم الخارجي**، مع أن عقلي يخبرني أن جسماً موضوعياً ثابتاً أو شكلاً ثنائيّ أو ثلاثيّ الأبعاد لا يمكن له أن يقوم بأيّ فعل من الأفعال التي أعزوها إليها. في الواقع، يبدو أنني أميز بين نوعين من الحركة خارج ذاتي: حركة الأشياء التي تتحرك في المكان، وتشغل أجزاء مختلفة من المكان (تغطّي أجساماً أخرى)، وتقدم لعيني أجزاء مختلفة من نفسها؛ والحركة الأخرى هي حركة الأشياء التي **لا** تنتقل من مكانها، والتي **لا** تقدم أجزاء مختلفة من نفسها لعيني، لكن، في وعيي الفردي، هذان النوعان المختلفان من الحركة هما مستقلان بالدرجة نفسها عن أي مشاركة للأنا خاصتي: أنا **أتابعهما؛ لأنهما** يبدوان في **خارجي**.

وهنا، وبينما أغتنم الفرصة للاحتجاج على صيغة البروفيسور "ليبس" حول **إسقاط الأنا على الآخر** - تمييزاً لها عن **إسناد حالات الأنا**- يجب أن أشير إلى الإهمال وعدم العناية من طرفي وطرف معاونتي في وقت كتابة مقالة "الجمال والقبح"، وهذا الإهمال لم يخلُ منه تماماً حتى ناقد فطِن مثل "كارل جروس". من خلال "الجمال والقبح" تحدثنا عن "تتبُّع الخطوط"؛ وتحدثنا أيضاً عن "محاكاة التوازن"، و"محاكاة حركة القوس"، وعن "فهمنا لقبضة

يد الأرض من خلال قاعدة الواجهة"، وأيضاً عن "الضغط للأسفل الذي تمارسه القوالب والأفاريز"؛ وعن "المحاكاة اللاإرادية لأرجل الكرسي التي تضغط بشدة على الأرض"- بينما الأمر في الواقع لا يمكن لمجرد شكل بصري أن **يمارس الضغط**، لا يمكنه أن **يقبض** على شيء، ولا يمكنه أن **يقيم توازناً**، إلا بقدر ما نتخيل نحن أنه يقوم بذلك، ولا يمكن للخطوط أن **تتحرك** إلا لأننا نحن من نَسَب إليها الحركة من خلال تعبيرنا "نحذو حذوها"، في حين أنه لا يوجد شيء "نحذو حذوه"؛ لأنه لا يوجد ما يتحرك. في الواقع، ارتكبنا خطأً بتفسيرنا حركةً أو فعلاً يخصنا على أنه "محاكاة"، بمعنى أنه استُدعِيَ لِيوجَد، من خلال "حركةٍ" موجودة سابقاً كنا قد فسّرْناها (بشكل صحيح، على ما أعتقد) أنها **تُعزى** إلى شكلٍ غير متحرك؛ لأنها صاحبتْ إدراكَ وفهمَ ذلك الشكل.

سأعود فيما بعد إلى هذه الغفلة في المنطق فيما يتعلق بنظرية (وحقائق) "المحاكاة الجمالية". ما أرغب في الإصرار عليه في هذه اللحظة هو ببساطة أن فحص تجربتي الجمالية قد أراني أنه مهما كانت الأنشطة التي قد تحدث لدي، مثل أنشطة متابعةٍ أو محاكاةٍ أو استجادة أو عدم استساغة لأشكال معينة ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد، توجد هنالك دوماً حقيقة أساسية حول أشكال معينة يبدو أنها تمتلك حركةً موضوعيةً بالكامل بمعنى فكرة عدم إحالة الأمر لنفسي. ومثلما ذكرت، وكنت محقة، في مقالة "الجمال والقبح"، صفحة (568)، "**يظهر** على الأشكال أنها تتوازن وتتحرك"، وأنا لا أعي أن **هذا الذي يبدو ويظهر** معتمد، ولا حتى بأدنى درجة، على فكرة أو فعلٍ خاصٍ بي؛ فأفكاري وأفعالي تجيء على نحوٍ ثانوي وكنتيجةٍ ظاهرة

- وغالباً كنتيجةٍ مختلفةٍ جداً - للتوازن "الظاهر"، أو الحركة الظاهرة، أو مجريات أفعال ظاهرةٍ أخرى في الخطوط والأشكال.

تؤكد تجربتي الشخصية هنا الاعتقادَ في "التقمص العاطفي" على أنه بمنزلة ظاهرة "عقلية" محضة، لا تتطلب "إحساساتٍ" جسدية، ولا تتطلب "مشاعر بالنشاط" يلتبس موضعها أو يكون واضحاً. ويبدو لي أن الصياغة ذاتها للكلمات التي تحكي فيها زميلتي عن تجاربها تعدُّ بديهياً وجودَ فعلِ تقمصٍ عاطفي غير محددِ الموضع، وغير مفهوم أو مدرَك كلياً، سابقٍ على وجود الظواهر محددة الموضع والحركات الموضوعية التي يتم من خلالها تفسير إسناد الحركة في تلك التجارب.

الآن، دعنا نعُدْ إلى **استبياني حول عنصر الحركة**[1]•، ونرى إذا ما كانت الإجابات عليه يمكن أن تُلقي أيَّ ضوءٍ على السؤال الذي كنت للتو أراجعُ بصدده تجربتي الخاصة، وبالتحديد "هل توجد حقاً عمليةٌ مثل عمليةِ "التقمص العاطفي"؟ هل معظم الأشخاص، أو عددٌ منهم، أو أيّ شخصٍ كان، باستثناء المتخصصين المحترفين في الشأن الجماليّ، يِنسبون عادةً أنماطَ حركتهم وحياتهم إلى أشكال ثابتة وغير حية؟". يمكن تفحّص ذلك من خلال النظر في أنماط الكلام الحالية. سُئل 45 شخصاً، وأنا من جُملتهم، عما إذا كانوا يفهمون بالمعنى الحرفي تعبيراتٍ مثل: "خطوطٌ تتسامى"، "سقفٌ يهدد ويتوعد"، "مجموعاتٌ تقيم توازناً"، أو أفعال أخرى للحركة تُستعمل على الأجسام الثابتة، أو إذا ما كانوا يعدّون هذه التعبيرات

---

1 • العبارة بالخط المائل مذكورة باللغة الفرنسية. (المترجمة)

أعرافاً وتقاليد كلامية فقط بلا حقيقة جوهرية. من بين هؤلاء الخمسة والأربعين شخصاً، لم يقدم أربعة عشر منهم إجابةً، وأجاب تسعةٌ بـ لا، بينما أجاب اثنان وعشرون؛ أي أقل من النصف، بـ نعم. بالنظر إلى أن الامتناع عن الإجابة، سواء كان عرَضياً أم متعمداً، لا يمكن احتسابه من ضمن إجابات النفي، يبدو لي أننا قد نستنتج أن نصف الأشخاص الذين تم استجوابهم على الأقل قدموا حالات صافية وبسيطة من "التقمص العاطفي".

٧

أهم دليل حصلنا عليه من خلال **استبياني** هو حول موضوعٍ ما عوّدنا البروفيسور "جروس" أن نعدّه "محاكاة داخلية"؛ أي حالَات الإجهاد العضلي التي تصاحب أو تُبرز الظاهرة الجمالية، التي تختلف من إحساسات خافتة ومبهمة التحديد للبدايات الفعلية، إلى بداياتِ حركاتٍ تنفَّذُ أحياناً؛ وهي حالاتٌ عضلية قام الأستاذ "جروس" بتأكيد وجودها عبر تشريفنا أكثر من مرة بالاقتباس من عملنا المشترك أنا وزميلتي، مقالة "الجمال والقبح". أكرر أن الإجابات على **استبياني** حول هذا الموضوع هي الأكثر أهمية وإفادة؛ والسبب في ذلك -رغم الغرابة التي تبدو للوهلة الأولى- أنها مناقِضة بعضها لبعض، وأنها مناقضة حتى لذاتها. حول الأسئلة التي تشير إلى مثل هذه الظواهر، استجاب 39 من أصل 45 شخصاً من الذين تم استجوابهم، ولكن من بين هذه الإجابات التسع والثلاثين، لا يمكن وضع سوى نسبة صغيرة ضمن فئة إجابة صريحة: **نعم** أو **لا**. عشرة أجابوا بـ **لا مطلقاً**، فقط **اثنان** أجابا **ب نعم**، أو **بكل تأكيد**. سبعة وعشرون أجابوا إجابات مشروطة شكّلتْ أحياناً تناقضات واضحة. **ستة** قاموا بتحديد الدافع للمحاكاة على أنه يقتصر على **التذكر** أو **الوصف** (أ.) عندما تكون الذاكرة حية؛ (ب.) فور التفكير؛ (ت.) بالوصف؛ (ث.) بالتذكر فقط؛ (ج.) نتيجة للتفكير... إلخ.

هناك مجموعة أخرى من خمس إجابات (وأنا منها) تقول إن المحاكاةَ **الدرامية** أو محاكاةَ **الفعل الإنساني** لعملٍ فني تحْدثُ (ح.) فقط أو خاصةً عندما يكون الموقف المتمثل إجبارياً؛ (خ.) فقط عندما تكون حالة التماثيل متدنية أو مرمَّمة بشكل سيئ؛ (د.) إذا كانت الصورة نابضة بالحياة، لكن المتعة تكون أكبر عندما يكون الجسد في حالة راحة.

اثنان (لستُ أحدهما) يمضيان في التمييز أكثر فيقولان: (ذ.) إن المحاكاة الخارجية تصرف الانتباه وتُبَدِّده؛ (ر.) إن المحاكاة تَدخل إلى لُبِّ "الصفة الإنسانية للإيماءة المتمثِّلة"، لكنّ هذا "لا يؤثر في التقدير الجمالي".

ننتقل الآن إلى مجموعة أخرى من الإجابات التي أود أن أجذب إليها انتباهاً خاصاً. سأضع هذه الإجابات في تدرج دِلاليّ تصاعدي. (ز.) يتحدث عن دلالة طفيفة بجسده تُؤشّر إلىٍ وضعيةِ تمثال. هذا أمر غامض، لكن (س.) لا يدع مجالاً للشك في أنه لا يقصد بالضرورة المحاكاة من النوع الدرامي، وهو يتحدث عن دوافع محاكاة "موقف متأهب أو موقف ارتخاءِ همة". يبرز هذا التمايز واضحاً في سلسلتنا ما بين محاكاة الفعل المتمثِّل (المحاكاة الدرامية)، والمحاكاة المرتبطة فقط **بالشكل**. (ش.) يتحدث عن "الميل إلى **رسم** العمل الفني في الخيال"؛ (ص.) يعتقد أن "بداية المحاكاة العضلية لا بد أن تكون متعلقة بالخطوط"؛ (ض.) لديه فقط "شعورٌ بالاتجاهات" طفيف للغاية وغير محدَّد الموضع، وهو مرتبط بالخطوط والمستويات؛ (ط. ظ.) يتحدثان عن مجرد

"توترات داخلية" و"توفّز عصبي"، ويضيف (ظ.): "لكن المحاكاة الخارجية تُشوش على المتعة الجمالية").

أهمية مجموعة الإجابات تصبح أكثر وضوحاً من خلال التفاصيل الواردة في إجابات أخرى.

تم تأكيد عدم وجود محاكاة فيما يتعلق بالتماثيل أو الأعمال الفنية، وبوضوح شديد مِن قِبل (ع.) و(غ.) و(ف.) و(ق.)؛ بينما صرّح (ك.) و(ل.) و(م.) و(ن.) بأن وجود "راحة" جسدية (أي لا توجد محاولة لأخذ وضعية التمثال) هو أفضل ما يكون للتمتع الجمالي؛ بينما يشير شخص آخر إلى أن الاستمتاع الجمالي **مصحوبٌ بنسيان المرء جسدَه.**

القصد من المجموعات التي وضعتُ فيها هذه الإجابات هو أنها تدل على تفسيري الخاص لأوجه التميز والتناقضات والتضاربات التي تتضمنها.

لقد أوضحتْ لي مفكِرتي ليوميات معرض الصور، خلال عشر سنوات بعد نشر مقال "الجمال والقبح"، هذا المعنى. تُقدم هذه المفكرة (هي مقتطفاتٌ كبيرةٌ يوجد منها في المقالة الموجودة في فصل "الاستجابة الجمالية") أدلةً دامغة على أننا عند التعامل مع المحاكاة الداخلية نتعامل مع ظاهرتين، أحياناً مترابطتين ومتشابكتين وأحياناً كثيرة أخرى هما على تناقضٍ شديد، لكن المتخصصين في الشأن الجمالي (البروفيسور "جروس" والسيد "بيرينسون" وحتى الأستاذ "ليبس" عندما يتجاوز قيود "جماليات المكان") عادةً ما يمزجون بينهما، وبالنسبة إلى المفردات المستعملة في مقالة

"الجمال والقبح"، إنها أيضاً لم تميز بوضوح بينهما كما ينبغي. تُظهر المدخلات في مفكّرتي، بوصفي قد أجبت بنفسي على **الاستبيان**، أن (1) ما يثير بي إدراكاً حياً هو فقط التماثيل والصور -التي تفتقر إلى الوضوح والتناغم في الخطوط بسبب إنشائها من قِبل فنانين أقل شأناً، أو بسبب ترميمها بشكل سيئ- وهو الإدراك الذي قد تنتج عنه محاكاة أولية للفعل الذي يُقصَد من هذه التماثيل نقله، (2) أنه فقط في الأيام التي يكون فيها التمتع الجمالي صعباً، وينصرف الانتباه بسهولة بسبب وجود أشخاص حولي، يصبح هذا الإدراك للفعل المتمثِّل مهيمناً إلى درجة يصير معها استحواذاً. شرحُ هذه الحقيقة المتعسر فهمها -الذي تثَبّتُّ من وثوقه على مدى سنوات، وأثبتتْ وثوقه أيضاً تلميذتي الدكتورة "ماريا واسر كريبس (Maria Waser Krebs) - يتفق مع بيّنة **الاستبيان**، ويجيب ويشرح التناقضَ الواضح لدى الأشخاص الذين يقولون عن المواقف التي **تغيب فيها المُحاكاة** أنها المواقف الأكثر ملاءمة للاستمتاع الفني، ولدى آخرين يعبّرون صراحةً بأن الأحاسيس المقلِّدة تأتي فقط استجابةً لأعمال فنية نابضة بالحياة، وأن الأحاسيس المقلِّدة تُستدعى في الغالب **للتذكر** أو **للوصف**، وأنّ الأحاسيس المقلِّدة لا تفضّل الاستمتاع الجمالي، وأخيراً، وكما قالها أحد الأشخاص الذين تم استجوابهم، يجعل الاستمتاعُ الجمالي المرءَ ينسى جسده؛ بينما تخبرنا مجموعة من الإجابات، من ناحية أخرى، أن هناك "بدايات لمحاكاة عضلية تتعلق بالمستويات والأسطح المستوية"، "شعور بالاتجاهات يتعلق بالخطوط"، وهذه عبارات يمكن إيضاحها أكثر من خلال القول إن أحد الأشخاص "يميل إلى رسم العمل الفني

في خياله". هذه الأحاسيس العضلية الناتجة عن رؤية الخطوط والمستويات؛ أيْ فقط الأشكال الموجودة في العمل الفني أو التي تشكِّله، هي من طبيعة مختلفة عن الأحاسيس العضلية التي يثيرها فهمُ **حركةِ** أو **فعلِ** تلك الخطوط والمستويات، فهذه **الأشكال** ببساطة موحية لعقولنا؛ أيْ موحية لتجربتنا المخزَّنة. وهي رغم أنها أحياناً تكون مترابطة، تعارض على وجه العموم بعضها بعضاً؛ فالفعل، أو الإيماءة، يتطلبان تغييراً أو سلسلة من التغييرات في الشكل المرئي (كما أثبت التصويرُ السينمائي)، والتفكير؛ أي **الإدراك** الذي يحدث في أنفسنا عبر أحاسيس عضلية، في مثل هذه التغييرات في الشكل، لا بد بالضرورة أن يصرف الانتباه عن التأمل المتعمق للعلاقات التي لا يعتريها تغير للخطوط والمستويات التي تؤلِّف شكلاً بصرياً محدداً. قد نفكر فعلاً وبشكل سريع التبدل (وغالباً ما نفعل) في الملمح الذي يقدمه التمثال، وأيضاً في الملمح الذي سيقدمه إذا تم تنفيذ الإجراء أو الحركة الموحى بها، لكن لا يمكن الاستقرار على أحد الملمحين دون مراقبة الآخر. وبالتالي، إذا فكرنا في أن حصان "ماركوس أوريليوس" يمشي حقاً، وإذا فكرنا في (وفي بعض الحالات، شعرنا جسدياً بـ) الموضع التالي لأرجل الحصان وذراع الفارس، فإننا نغيّب انتباهَنا عن الإدراك الكامل لتفاعل الخطوط والمستويات التي تمثل شكل الحصان والفارس **كما هما؛ والعكس صحيح**، إذا كنا مستغرقين في **تتبُّع** (أستخدم فعل التتبع عن قصد، لِأقصد به أن انتباهنا يأخذ وقتاً للانتقال من نقطة إلى نقطة) هذا التفاعل بين الخطوط والمستويات، فإن إدراك الفعل، الذي يُقصَدُ الإيحاءُ به، أو، بعبارة أخرى، إدراك تخيُّل الانتقال إلى اللحظة

التالية لهذا الفعل، ستتم إعاقته. سأقدم مقتطفات عديدة من مفكرتي (مفكرة معرض الصور)، تسجِّل (1) الصعوبة المتكررة في تقرير إذا ما كانت قطعةٌ أثريةٌ جيدةٌ ما **تمشي** أو لا تزال ثابتة (قارن ملاحظة "إيبوليت تين" (Hippolyte Taine) إن الآثار القديمة **لا تفعل** شيئاً، لكنها ببساطة **موجودة بشكل جميل**)؛ (2) التشديد المزعج أو الفجائية في إيماءةِ الأشكال المرسومة أو المنحوتة، التي لا تتضَامُّ خطوطُها في نسقٍ موحدٍ بما يكفي، والشعور السيئ -كأن لسان الحال يسأل: "ألا يزال عند هذا! لماذا لا يفعل شيئاً آخر؟"- بسبب أن مخيلتي الحركية كانت أولاً متحمسة ثم أُحبطَتْ. (قارن الاعتقاد الشائع، الذي صاغه "ليسينغ" (Lessing)، بأن على الرسم والنحت ألّا يتخذا من الحركات الفجائية أو العابرة أو العنيفة موضوعاً، وهي وجهة نظر تتناقض مع تمثال "لاوكون" (Laocoon)[1•] نفسه، الذي يمثل الحركةَ بشكلها المفاجئ والعابر والعنيف بكل درجة ممكنة ولكن بنمطٍ مفصلٍ بشكل خاص يجبر الانتباهَ على أن يسهب في التفكير ويعود إلى النقاط نفسها، ما يُنتج انطباعاً جمالياً مريحاً بدرجة كافية).

لقد شدّدتُ مطولاً على هذا الاختلاف بين الصور الحركية (التقمص العاطفي) والأحاسيس العضلية (المحاكاة الداخلية)، التي يثيرها (1) الإيحاء بتنقُّل الحركة أو بتغيير الموضع المتأصلَيْن في كل حركة موضوعية في الأشياء **الممثَّلة**، و(2) الإيحاء بصورٍ

---

1 • هو تمثال يصور الكاهن "لاوكون" من مدينة طروادة التاريخية، الذي توجس شراً من الحصان الذي تركه اليونان عند أبواب المدينة، وحذّر الطرواديين من عاقبة ذلك، وأنذرهم ألا يفعلوا، لكنهم لم يصغوا لنصحه. (المترجمة)

دينامية موفورة الحركة تصاحبُ فهمَ الأشكال الثابتة، الذي مردّه أن اهتمامَنا يتحرك عبر هذه الأشكال في أعمال القياس والمقارنة، ومردّه أيضاً ميلُنا إلى أن ننسب إلى ما نراه أنماطَ نشاطِ الرؤية لدينا غيرَ محددِ الموضع. بعبارة أخرى، لقد أصررت على الاختلاف (الذي تكشفه الإجابات على **الاستبيان** الذي أجريته، وكذلك تجربتي الشخصية) بين المحاكاة الدرامية وتلك العملية التي يُطلق عليها لسوء الحظ محاكاةُ الشكلِ والنسقِ في مقالة "الجمال والقبح". وقد فعلتُ ذلك لأن هذا الأخير هو النوع الوحيد من المحاكاة الداخلية، الذي أشارت إليه هذه المقالة، وأيضاً لأن الإخفاق في رؤية الفرق بين العمليتين لم يحرف المتخصصين في الشأن الجمالي فقط عن المشكلة **المركزية** للجماليات؛ أي مشكلة **لماذا بعض الأشكال (بغض النظر عما تمثله) محبوبةٌ، ويُطلَق عليها اسمُ جميل، وأشكالٌ أخرى مكروهةٌ وتسمى قبيحةً**؛ لكن هذا الإخفاق قد ساهم أيضاً في الخلط وفي اعتبار المشكلة الفرعية هي المشكلة المركزية، فاعتنوا بالسؤال عن كيفية جعل أشياءٍ أو أفعال، وهي أجنبية على الأشكال، أكثرَ تمثيلاً وإيحاءً، ما أدى إلى التكهن بتفسير خاطئ لـ قوى "التنشيط" أو "تعزيز الحياة" في الشكل الفني. سأقوم بتوضيح هذا الالتباس بالإشارة إلى كتابات السيد "برنارد بيرينسون" (Bernard Berenson)، وقد اخترتها عوضاً عن كتابات أخرى، لأنه يمتلك خبرة جمالية وفطنة تفوق، بما لا يقاس، خبرةَ كل كاتب آخر تقريباً في هذا الموضوع، ومن ثم لديه سلطة في التحدث أكبر حتى من سلطة علماء النفس الأكثر تميزاً، فإن أعمال السيد "بيرينسون" تحتوي على بعض أقدم الشهادات وأكثرها استقلالية،

وهي لهذا السبب على درجةٍ من الأهمية والموثوقية في شهادتها على وجود العمليات الحركية المرتبطة بالظواهر الجمالية؛ عمله المعنون (رسّامو فلورنسا)، الذي طرح فيه لأول مرة نظريته حول ما يسميه "القيم اللمسية"، والذي كتبه بالتأكيد دون معرفةٍ بوجود مقالتي "الجمال والقبح" -التي كتبتها أيضاً دون معرفةٍ بنظرياته- وأيضاً دون معرفةٍ مسبقة له بالأفكار المشابهة للأستاذين "ليبس" و"جروس". في الواقع، لقد اخترتُ عملَ السيد "بيرينسون" كإيضاحٍ لخلطٍ عامٍ عملياً بين نوعي المحاكاة الداخلية (وفعلياً أيضاً "التقمص العاطفي" وفق "ليبس")؛ لأن هذا الإيضاح سيمكّنني من إضافة ما قيّمه السيد "بيرينسون" -دون تعارضٍ مع تفسيري- إلى الأدلة الأخرى (المتعلقة بشكل رئيس بـ "ليبس" و"جروس" ومعاونتي "كليمنتينا"، وأنا، وأيضاً الأشخاص في **الاستبيان** الذي أجريته) على وجود ظواهر مثل "التقمص العاطفي" أو "المحاكاة الداخلية".

يجب أن أمهّد بأنه في الاقتباسات التالية يبدو أن عبارة **الحسّ اللمسي** تُستخدم بمعنى **الحس العضلي**، وتستخدم حتى في بعض الأحيان، فيما يتعلق بإدراك البعد الثالث، بمعنى حس **انتقال حركة** الجسم كله أو جزء منه. (**رسّامو توسكانيا**، ص. 9): "إن تحفيز خيالنا اللمسي يوقظ وعينا بأهمية الإحساس اللمسي في أدائنا الجسدي والعقلي، ومن ثم يمنحنا إحساساً قوياً بقدرتنا مرة أخرى، من خلال جعلنا نشعر بجهوزية للحياة أفضل مما نعتقد".

ص 14: "لم يكد يمضي وقت على إضاءة أعيُننا عليها (على لوحةِ مادونا من رسم "جيوتو Gioto") حتى كنا قدْ أدركنا اللوحة بشكلٍ كامل؛ العرش يحتل مساحة واقعية، و"العذراء" جالسة على

العرش بشكل يرضينا... الخ. **تمَّ تشغيل خيالنا اللمسي على الفور، تُرافق راحةُ يدِنا وأصابعُنا أعينَنا بشكلٍ أسرع مما لو كانت الأجسامُ الموجودة حقيقيةً**، ويستمر تنوع الأحاسيس مع كل ارتسامٍ تباعاً للوجه والجذع والركبتين... إلخ".

ص 9: "لم أرَ يوماً لوحات "مازاتشو Masaccio"[1]• إلا ويعتريني تحفيزٌ أقصى لوعيي اللّمسي. أشعر أنني أستطيع أن ألمس كل شخصية، وستنتج عن ذلك مقاومةً معينة... وأن عليّ صرف الكثير من الجهد لإبعادها عني إلى درجة أن أتنقل حوالَيها".

ص 86: في معرِض الحديث عن العراة، "هنا فقط يمكننا مشاهدة شد العضلات وذاك التمدد والارتخاء والتموج في الجلد، التي **في ترجمتها إلى إجهادٍ مماثل في شخصنا** تجعلنا ندرك الحركة تماماً"[2].

ص 35: "الأمرُ الأساسيّ في الرسم... هو جعلُ القيم اللمسية (انظر أعلاه للتعرف على هذه القيم)، بما في ذلك الإيحاء بالمشي والدفع بعيداً؛ أي الإيحاءات بانتقال الحركة والجهد العضلي، مثل ألّا تستطيعُ أحاسيسُ "الإصبع وكفّ اليد" أن تمثلا (**إلا رمزياً**) الأشكالَ

1 • الاسم الكامل لهذا الفنان من فلورنسا: *توماسو دي سير جيوفاني دي سيمونِه* (*Masaccio Tommaso di Ser Giovanni di Simone*). (*المترجمة*)

2 راجعْ عملَ "هاينريش وُلفلين" (Heinrich Wölfflin) "الفن الكلاسيكي في عصر النهضة" (1899)، ص 250 و254. أجاب البروفيسور "وُلفلين" بلطف شديد على رسالةٍ سألته فيها عما إذا كان ينبغي تفسير كلماته بالمعنى الجسدي أو النفسي، فأجاب: "عندما أتحدث عن التحفيز العصبي الذي يستدعيه رسمٌ لـ "مايكل أنجلو"، فإنني أعني الظواهر الجسدية، على الرغم من أن التأثير قد لا يكون دوماً قوياً".

الممثَّلة، والسبب أنه عبر هذه الوسيلة، وبها وحدها، يمكن للفن أن يجعلنا ندرك الأشكال بشكل أفضل من إدراكنا لها في الحياة".

ص 84: "**ندرك الأشياء عندما نترجمها بشكل تام إلى مصطلحاتِ حالاتنا ومشاعرنا الخاصة بنا**... فلأننا مثلاً ندرك بشدة حركةَ قطارِ سكةٍ حديد، فإننا نقول إنه يذهب أو يسير، بدلاً من أن نقول إنه يتدحرج على عجلاته... كلما زاد منْحُنا (الشيء الذي نألفه) سماتٍ بشرية، قلّت معرفتُنا السطحية، وزاد إدراكُنا له، وزاد اقترابه من العمل الفني".

ص 69 وما يليها: "أولئك الذين لا يهتمون **بأي شيء في العمل الفني إلا بما يمثله** إما ينجذبون بقوة وإما ينفرون من أنواع الفن مثل فن (بوتيتشيلي) غير المطروق وذي الشعور المرتجف ارتعاشاً؛ ولكن إذا كنا ممن يملكون **خيالاً للَّمس والحركة** ومن **السهولةِ بمكانٍ تحفيزه**، فسنشعر مع "بوتيتشيلي" بالسعادة التي لن يقدمها لنا إلا قلّةٌ فقط من الفنانين إنْ وُجدوا... تخيل أن تتمتع أشكالٌ (من الشَّعر) **بخطِّ حياةٍ فائقة كالتي تراها في خطوط ألسنة اللهب المتراقصة،** انظر إلى الخطوط التي تجعل مِن حركات الشعر الذي يتطوّحُ ستائرَ مُصْطَفِقةً وأمواجاً راقصة... انظر إلى هذه **الخطوط وحدها بكل قوة تحفيزها لخيالنا الحركي، وما الذي سنجنيه عندها؟ قيمٌ حركية صافية متجردة، لا صلة لديها بأي تمثيلٍ مهما يكن**... تخيل فناً مؤلَّفاً بالكامل من **خلاصةِ قيم الحركة وجوهرها**... تُرجِمَتْ القيمُ اللمسية في أعمال (بوتيتشيلي) إلى **قيم للحركة**، وللسبب نفسه، ولمنع رسم العين **متجهة إلى الداخل**، لمنعها **ولتكريس نفسها لإيقاع الخط، فقد تم تغييب الخلفيات بالكامل**... إلخ".

في هذه الاقتباسات، يبدو لي أنّ هناك تلميحات إلى شيئين مختلفين تماماً هما (1) تلميح إلى الأشكال المرئية التي توحي بوجود حركات موضوعية **للأشياء الممثَّلة،** وتستدعي لدى المُشاهِد مشاعر أو "أحاسيس" بالإجهاد كالتي يمكن أن تعتريه لو قام بهذه الحركات بنفسه؛ و(2) تلميح إلى الأشكال المرئية المكونة من خطوط ومجموعات من الخطوط توقظ في المشاهد **شعوراً بحركة مجردة غير مرتبطة بأي تمثيل مهما كان**، وهذه هي الحركة التي، في الجملة التالية، ينسب إليها السيد "بيرينسون" الصفة الشكلية؛ أي الجمالية، **لإيقاع الخط**. لا بَل إن الصفةَ **المجردة للحركة والخالية من التمثُّل** (التي تُنتج **إيقاعَ الخط**) توضّحتْ أكثر وبلا لبس من خلال العبارة التي قال فيها: من أجل تمكيننا **من تكريس أنفسنا لإيقاع الخط، غُيّبَتْ (أحياناً) الخلفياتُ بالكامل، ما يعني أنّ خيالَ حركةِ الشيءِ المُمَثَّل في واقعية المكان** قد مُنع عنه جزءٌ كبير من البعد الثالث الذي من دونه لا يمكن أن تتحقق حركة **الأشياء الممثَّلة** بشكل كامل.

هذا الانتقال من (1) الاهتمام بالحركة الممثَّلة أو الموحى بها (أي الحركة التي تدل على الجسد والتغيير من جانب ذلك الجسد) إلى (2) الاهتمام **بالحركة** (بما في ذلك، بطبيعة الحال، الإيقاع) الذي ننسبه إلى **الخطوط والأشكال الخالية من الحركة ومن التجسيم**، أقولُ هذا الانتقال مخفيٌّ تحت عبارة "ترجمة القيم اللمسية إلى قيم للحركة".

سأضيف اقتباساً آخر رغم أنه تكرار إضافي لشهادة خبير جمالي متمرس لمصلحة العمليات الحركية و"المحاكاة الداخلية"، يُظهِر هذا الخلط بين المرافِقات الحركية لإدراك الشكل الجمالي والمرافِقات الحركية للتعاطف المُحاكاتي بمعية الموجودات الممثَّلة، وكل هذا قد أجبر السيد "بيرينسون" على جعل سبب المتعة الجمالية يعود إلى تسهيل التفكير في شأن الظروف المرتبطة بالكائن المُمَثَّل تمييزاً له من الشكل المرئي الذي من خلاله يتم تمثيله (أو الإيحاء به)، ومن ثم قاده ذلك إلى التغاضي أو تجنب ما أسميه المشكلة الجمالية المركزية؛ أي مسألة التفضيل والكراهية اللذين تُلهمهما الأشكالُ المرئية بعيداً تماماً عن أي جسم فني أو فعل قد يوحيان أو لا يوحيان به (كما في حالة الأنماط الزخرفية للعمارة)؛ وهي المسألة التي تناولها "ليبس" في كتابه (جماليات المكان)، والتي طبّق عليها فرضية "التقمص العاطفي".

كتب السيد "بيرينسون" (**رسّامو توسكانيا**، ص 50): ... "أرى رجلين يتصارعان؛ لكن ما لم تترجَم الانطباعاتُ على شبكية عيني **على الفور إلى صورِ إجهادٍ وضغطٍ في عضلاتي** بفعل مقاومةٍ ضد ثقل وزني، ولمسٍ في جميع أنحاء جسدي، فلن يعني ذلك شيئًا بالنسبة إليّ من حيث التجربة الحية، على الرغم من أن مباراة المصارعة قد تحتوي في الواقع على العديد من **العناصر الفنية الحقيقية**. **لا** يمكن أن يكون استمتاعنا بها فنياً تماماً؛ نحن ممنوعون من إدراك ذلك بشكل كامل، ليس فقط من خلال الاهتمام المسرحي باللعبة، ولكن أيضاً بسبب تتابع الحركات التي تكون سريعة جداً؛ حيث يتعذر علينا إدراك كل منها بتمامه، ومرهقة للغاية إذا تم إدراكها. لو أننا فقط نعثر

على طريقة توصِل لنا إدراكنا للحركة دون تشويش وإرهاق من الوجود الواقعي، فسنستخرج من المصارعين أكثر مما يستطيعون منحه: ارتفاعاً في مستوى الحيوية التي تأتينا في كل مرة ندرك فيها الحياةَ مثلما يمنحها الوجودُ الواقعي، بالإضافة إلى الفعالية الأكبر لارتفاع المستوى الناتج عن الإدراك الأوضح والأكثر كثافة والأقل إجهاداً. وهذا بالضبط ما يحققه الفنانُ الذي نجح في **تَمثُّل الحركات**، وهو يمنحنا إحساساً متزايداً بالقدرة من حيث يجعلنا ندرك ذلك كما لا نتمكن منه واقعياً... بكلمات مألوفة بالفعل، يستخلص أهمية الحركة تماماً كما يستخلص الفنان، من خلال ترجمة القيم اللمسية، الأهميةَ المادية العَينية للأجسام الموضوعية الفنية.... يا لها من متعة أن أكون قادراً على أن **أدرك في عضلاتي، في صدري، وبذراعيّ وساقيّ**، الحياةَ الموجودة فيه وهو يبذل قصارى جهده... وكيف سترتخي عضلاته بعد **المباراة**، وتستريح مثل جدولٍ منعش في أعصابه".

بالطريقة نفسها التي حدد بها "هيلدبراند" وتابِعُه "كورنيليوس"[1] جمالَ الشكل على أنه الإيحاء السهل والمُرضي للصفات المادية الواقعية والإمكانات الحركية للجسم الفني الموضوعي المتمثِّل (ما يسميه السيد "بيرينسون" "استخراجَ الأهمية المادية") كذلك يشرح السيد "بيرينسون" هنا متعتنا في ترتيب الأشكال البصرية (لوحة الفنان "أنطونيو ديل بولايولو" "هرقل وآنتايوس") عبر التسهيل المتزايد الذي يتحول معه انتباهُنا من تلك الأشكال المرئية إلى إدراك الفعل

1 "هيلدبراند" (Hilderbrand)، "مسألة الشكل في الفنون الجميلة"، الطبعة الرابعة، 1903. الترجمة الإنجليزية عن الألمانية موجودة. "كورنيليوس"(Cornelius)، "القوانين الابتدائية للفنون الجميلة"، 1908 (253 رسم توضيحي).

المسرحي واللحظات المتتابِعة (وحتى الراحة بعد النزال!) التي يجب أن تُظهر أشكالاً مرئية مختلفة تماماً عن تصورنا، كما لو أننا نعرّفُ المتعةَ التي توفرها الصورةُ بأنها نقطةُ بدايةِ تصويرٍ سينمائي.

أتمنى بحلول هذا الوقت أن أكون قد ميزت بين مثل هذه المحاكاة الدرامية وتلك الحركات الخيالية أو الأولية أو الفعلية، التي كنا أنا ومعاونتي نحيل الأمر إليها في مقالة "الجمال والقبح" كلما استعملنا الكلمة الملتبسة الفاتكة (محاكاة) لوصف "الرفع" و"الضغط نحو الأسفل"، و"قبضة الأرض"، و"إحلال التوازن" في جوانب متناظرة لأشكال فخارية بسيطة وقطع الأثاث والعمارة، وكنا نَقبلُ الاستخدامَ الشائع لِكلمةٍ ليست أقل التباساً من تلك، ألَا وهي كلمة (تتبّع) لنَصِف "حركات الخطوط" في الصور.

مقالة "الجمال والقبح"، ص (566): "حركات الخطوط هذه هي، في الواقع، **حركاتُنا** نحن عند النظر **إلى الخطوط**، وهذه حركات طفيفة للغاية في معظم الحالات حيث يصعب إدراكها، أو مثل الحركات التي بالكاد تترك أثراً، والتي تصاحب سماعَنا موسيقا راقصة أثناء وقت راحتنا".

من الصعب الحفاظ على الفرق ماثلاً دوماً في الذهن، مثلما يتضح من محللٍ حادِّ التمييز كالبروفيسور "جروس"، وأخشى أنه في وقت كتابة "الجمال والقبح" كان هناك خلطٌ أحياناً حتى في ذهني أنا حول موضوع "محاكاةِ إيماءةِ" تمثالٍ، نتيجة للتجارب التي أجرتها معاوِنتي بعد أن أظهرتْ فيها أنه "لا يمكن لنا أن نركّز كما يجب على شخصيةٍ تنحني -كما في تمثال "فينوس دي ميديسي"- إذا وقفنا أمامها باستقامة وعضلات متوترة، ولا نستطيع بالمثل

أن نركز على شخصية منتصبة بوضعية تأهّبٍ كبير -مثل تمثال "أبوكسيومينوس"[1]•- إذا وقفنا أمامها محدودبي الظهر وعضلاتنا مرتخية". أقنعتني الملاحظاتُ المدوّنة في مفكرةِ معرض الصور الخاصة بي أن الإدراك، سواء كان مصحوباً بشدٍّ جسدي أم لم يكن، لفعلٍ أو إيماءةِ الكائن البشري الممثَّلة في عملٍ فني يتناسب تناسباً عكسياً مع الإدراك، المصحوب أو غير المصحوب بتوتر جسدي، **للحركات** المنسوبة إلى خطوط وأشكال ذلك العمل الفني؛ وأنّ ما يجب أن أسميه ترجمةَ الأشكال المرئية إلى مصطلحاتِ انتقالاتِ الحركة البشرية أو الإيماءِ أو مجرياتٍ تُنتج (قارنْ مع التصوير السينمائي) سلسلةً متوالية من جوانب مرئية مختلفة، هو أمرٌ يتكرر لديّ فقط في حال عدم وجود "حركة خطوط" محددة وموحدة (بسبب تدنّي المستوى الفني أو تشويه أو ترميم خاطئ للقطع القديمة)، أو يتكرر لديّ عندما لا يتسنى لدي الوقت الكافي للانغماس في مثل هذا الرسم، ولا في نوعية **حركة الخط**؛ وعلي القول إنني ما أزال منشغلة بالسؤال البدْئي الأولي الذي يحدث في كل فعلٍ جديد من الإدراك البصري: ما الشيء الذي أنظر الآن إلى شكله؟ أو ما الشيء الذي يمثله هذا الشكل أو يوحي به عن طريق الشَّبَه؟

سوف نتذكر أن بعض الإجابات على **استبياني** تحدثتْ عن ميولٍ لاتخاذ موقفٍ متوتر أو متراخٍ بحسب "وضعية" التأهّب أو التراخي للتمثال، بمعزل عن أي ميل إلى محاكاة الفعل الذي يمثله. تم تأكيد

1 • يأتي مصطلح "أبوكسيومينوس" (Apoxyomenos) من الفعل اليوناني الذي يعني تنظيف النفس. الشخص الممثَّل يفرد ذراعه لخلق إحساسٍ بالحركةِ وبالاهتمامِ بكل زاوية من الزوايا التي يشاهَد بها التمثال. (المترجمة)

هذه الملاحظة لي في حديثٍ من قِبل أحد أهم الكتّاب حول قوانين النحت. بالنسبة إلى الملاحظة (في مقالة "الجمال والقبح"، ص 677)، "عندما نعدّل عضلاتنا في محاكاةٍ لتوترِ موقف التمثال أو تراخيه، يصبح التمثالُ حقيقةً واقعية بالنسبة إلينا"، فإنني ومعاوِنتي نقصرها الآن على مثل هذا التماثل بين توتراتنا الجسدية (سواء أكانت قابلة للتحديد موضعياً أم لا) وبين الإيحاءات الحركية الدينامية لشكل التمثال.

من أجل إزالة أي غموضٍ يتوارى في هذه الكلمات، أو توحي به الصياغةُ المُخِلَّة في مقالة "الجمال والقبح"، حصلتُ من معاوِنتي، "كليمنتينا أنستروثر-طومسون"، على تجميعٍ يلخص المراقبة الذاتية التجريبية التي أجرتْها قبل كتابة مقالنا المشترَك وبعدها:

"كلا، أنا لا أشعر بأن حركة التمثال هي **حركة** بشرية أشعر بميل إلى تقليدها".

"ليس لدي أدنى ميل لأخذ موقف من يحمل طفلاً عندما أنظر إلى تمثال "هيرمس"، ولا لأمسح دهن التعرق عن ذراعي عندما أنظر إلى تمثال "أبوكسيومينوس"، ولا أن أجلس على الأرض عندما أنظر إلى تمثال "المصارع المحتضر". لا تحضرني فكرة أن هذه التماثيل تقتصر فقط على تمثيل الأفعال التي تقوم بها. يغلِّفُ اهتمامي بها ككائناتٍ بشرية اهتماماً بها كأعمال فنية".

"لأوضّح ما أعنيه سأعطي مثالاً. تقع عيني على تمثال "فينوس دي ميلو". لا أقول لنفسي "هذه امرأة جميلة! يا للأسف ليس لديها ذراعان". ما أقوله لنفسي هو "إنها تتحرك مثل سفينة شراعية"،

وتوازني يَنوسُ قليلاً إلى اليسار واليمين، متتبعاً خطوط ميل جسدها. (أنا أتوازن بجانبي الأيمن بينما تتوازن هي بجانبها الأيسر. بطبيعة الحال، طريقة توازني معاكسة لطريقتها لأننا متقابلتان وجهاً لوجهٍ). أجد أن سعادتي بها ترجع إلى الصورة المركّبة التي تُقدمها، فهي امرأةٌ وسفينةٌ شراعية في خضمّ إبحارها، وهو مزيج يمنحها فخامة تقرُب من هيئة سلطانة".

"علاقتي بها هي من خلال بواعثي الحركية، ولذا أشعر بصلةٍ مع غِلالتها بقدر جسدها؛ فكلاهما يتمتع بالتوازن والحركة. إنها لا تبدو كأنها امرأة على قيد الحياة ترتدي غلالةً من جماد؛ بل هي والغلالة شيء واحد، والرابطة التي أشعر بها مع شكلها هي الرابطة التي تحدثتُ عنها في إجابة سابقة".

"ضغطُ قدميّ على الأرض هو الضغط الذي أراه بدرجة ملحوظة في قدميّ التمثال. أرى أنّ قوة رفْع جسدي موجودة بقوة أكبر وبما يكفي ويزيد في جسمها الرخامي، والضغط الثابت على رأسي يبدو ضئيلاً مقارنةً بتوضُّع الرأس الجميل للتمثال. وقد يقال إنني أقومُ بمحاكاة هذه الحركَات، لكن عليّ أن أجد هذه الحركات وأقلدها بطريقة مماثلة لهذه في نصب تذكاري من عصر النهضة أو في قدَحٍ من القرون الوسطى. هي في صُلْبٍ وأساس كل الفنون".

"الصلة الأخرى التي شعرت بها معها هي في توازن ثقل جسمي ونقله من جانب إلى آخر من أجل أن أحذو حذو توازنها". "كليمنتينا أنستروثر-طومسون".

أعتقد أن هذه الكلمات لا تدع مجالاً للشك في طبيعة العمليات الحركية والأحاسيس العضلية التي تحدثتْ عنها معاوِنتي في مقالة "الجمال والقبح". هذه الطبيعة ليست من طبيعة المحاكاة الدرامية، بل من طبيعةِ ما وصفه البروفيسور "ليبس"، من جانبها النفسي البحت، في كتابه "الجماليات المكانية"، تحت اسم "التقمص العاطفي الجمالي"، أو التفسير **الميكانيكي الآلي** (الدينامي) **للشكل**. وسيبقى السؤال التالي هو الذي ستُلقي الإجاباتُ عليه ضوءاً في غاية الحاجة إليه: هل يمكن بالفعل اكتشاف مثل هذه العمليات الحركية في تجربتنا الجمالية، سواء كانت هذه الأحاسيس العضلية تظهر عرَضاً على سطح وعينا أثناء الإدراك الجمالي، أم يمكن اكتشافها في التيارات الخفية الغامضة من خلال المراقبة الذاتية المدرَّبة؟ وفي الأثناء، أنا قادرة، بفضل المساعدة السخية من البروفيسور "كارل جروس"، على أن أضع أمام قرّائي الدليلَ الشخصي للمؤسس نفسه لنظرية "المحاكاة الداخلية". إليكم الأسئلة التي طرحتُها على الأستاذ "جروس" بإجاباتٍ واضحة وضوحاً يثير الإعجاب.

(1) هل ما سأذكره ترافَق يوماً أو دائماً مع "المحاكاة الداخلية" في تجربتك الشخصية؟

(أ.) أحاسيس موضعية في جسمك؛ أو

(ب.) تغيير موضوعي فعلي في الوضعية، مثل النقل من قدم إلى أخرى، أو تحريك اليدين، أو إحلال توازن؟

(2) أم هل "المحاكاة الداخلية" مجرد حالة جسدية غامضة لا يمكن تحديد موضعها ولا تتجلى خارجياً؟ أم هل هي مجرد حالة عقلية محضة؟

(3) هل "المحاكاة الداخلية" بمُطلَقِها هي محاكاة درامية؟ فمثلاً:

(أ.) هل تشعر (سواء مع تحديد الموضع أم من دونه) كما لو كنتَ تريد أن تضع نفسك في موقفِ شخصيةٍ مرسومة أو تمثالٍ؛ أو

(ب.) هل الشعور بالنشاط (سواء أكان موضعياً أم لا) يتبع **خطوطَ** الشخصية أو المجموعة؛ أي **الشكلَ المعماري** لها؟

(4) أَسبق لك أن لاحظتَ ما إذا كنت تشعر أكثر بالفعل الدرامي، الفعل الممثَّل، في الأعمال الفنية المتدنية فنياً أو المرممة بشكل سيئ أم في "أعمال الروائع"؟

لا أتحدث الآن عن **متابعة الخطوط** والشعور بخاصيتها الديناميكية، بل أتحدثُ عن محاكاةٍ للفعلِ الذي يُفترَض أن الشخصيةَ في العمل الفني تقوم به. هل ترى بشكل أفضل الشخصيةَ **الجالسة** عندما تكون أنت نفسك جالساً؟ هل ترى بشكلٍ أفضل الشخصيةَ التي تشد نفسها إلى الأعلى وتنتصب عندما تسحب أنت نفسك إلى الأعلى؟ هل يمنحك مشهد تمثال "المُصارع المحتضر" أي رغبة في ألّا تقف منتصباً؟

هذه هي أسئلتي. فيما تأتي الإجابات التي قدمها البروفيسور "جروس":

(1) "الأحاسيس الداخلية محددةُ الموضع في جسدي"، وبشكل أساسي من طبيعة حركات **العيون والتنفس**. كما يحتمل حدوث تحفيز عصبي في عضلات الوجه ومؤخرة العنق. أحياناً أيضاً في عضلات الجزء العلوي من الجسم، ولا سيما الجذع، وفي الساقين فقط عندما يكون هناك نبض إيقاعي في الموسيقا.

(2) لا أستطيع أن أقول إلى أي مدى "يَظهر كل هذا خارجياً". على أي حال، إن محركي **الداخلي** (الذي يعيش الحالة ويشترك فيها) لا يكون **أبداً** "عقلياً بحتاً". بعبارة أخرى، أعتقد أنه في حالتي هناك دوماً "مرافَقة حركية" في كل مرةٍ "أكون محمولاً بعيداً ومستغرقاً" في العمل الفني.

(3) عند هذه النقطة، قارن العمل المعنون (الإحساس البصري للشكل)[1]• لـ "روبرت فيشر" (Robert Vischer)، فإنه يؤكد ما قلته في رقم (1) إن "محاكاتي الداخلية"، عندما يتعلق الأمر بوضعية الجسد، ترجع بشكل خاص إلى رأس ورقبة وجذع **الشخصية** التي يتم تمثيلها؛ أو بشكل أكثر دقة: لدى البحث في ذاكرتي في هذه اللحظة، إنني أجد أن هذه الأجزاء من الشخصيات الممثَّلة هي التي تخطر بشكل رئيس في بالي. ليس لدي أية **رغبة** في اتخاذ مواقف الشخصيات المعنية؛ أنا فقط أعي أنني أفعل ذلك بمؤشراتٍ خافتة للغاية. **والأهم بكثير** من هذه المؤشرات لمحاكاة الموقف بالنسبة إلي هو المرافقة أو التتبع أو إعادة تشكيل الأشكال المرئية من خلال حركات العين **وأعضاء النطق بما في ذلك التنفس**. في

1 • العنوان الكامل لأطروحة الدكتوراه لـ "روبرت فيشر" هو "حول الإحساس البصري للشكل: مساهمة في الجماليات". (المترجمة)

موضوع التنفس هذا، أجد من تجربتي أن هناك علاقة بين الاستمتاع بالفن البصري والاستمتاع الموسيقي. وبالرجوع إلى الأمر، أقول إن محطّ اهتمامي في الصور ليس الشخصيات المفردة بل **اجتماع** الخطوط والتكوين العام.

(4) توضّح الحقائقُ المذكورة أعلاه لماذا لا أستطيع أن أؤكد من تجربتي ذاك نفسه الذي أكّدتْه تجربةُ "كليمنتينا". إنّ موقفَ "المصارع المحتضر" **لا** يُنتج أي ميلٍ لديّ إلى أنْ أحيد عن استقامةِ وقفتي، لأنني في الأساس أقوم **بالمحاكاة** بالتناوب بين العينين والتنفس. ظهر لي، أكثر من مرة، من **تجارب عرَضتْ لي مصادفة**، أن **الدلالةَ** من خلال جسمي على **محاكاةِ** المواقف المتمثَّلة، على الأقل من **عيوني والجزء العلوي من جسمي**، تجعل الاستمتاعَ الجمالي أكثر سهولة؛ إذْ تأسرني الإثارةُ قليلاً، وهذا شيء لا يحدث عادةً في **التجارب الإرادية المتقصَّدة**.

من النادر أن يكون استمتاعي الجمالي الشديد من نوع الابتهاج الجذِل، لكنه ليس أيضاً حالة من "سكينةٍ منشرحة". هي حالةُ استلابٍ يتقاسمها قهرٌ وإشفاقٌ (رقةُ حالٍ). في الموسيقا، أكثر ما يؤثر فيّ هو نغمة الـ "أداجيو"[1]•، بينما كل حركات الـ "ليجاتو"، والهادئة، والرزينة، تخفُت وتغيب.

1 • "أداجيو" تعني العزف ببطء وبهدوء وسهولة. إذا احتوت السيمفونية على حركة "أداجيو" فهذا يعني وجود مقطعٍ يعزف بوتيرة بطيئة. (المترجمة)

لا أعتقد، ولا حتى بأدنى درجة، أن كل الظواهر العاطفية الحقيقية، أثناء التمتع الجمالي، هي عواطف مشاركة شخصية لحياة الآخر أو محاكاة داخلية. ما أشير إليه هو مجرد حالات خاصة بعينها، يعرفها بعض الأشخاص (ربما لا يعرفونها دوماً من تجربتهم) وأعرفها أنا فقط في لحظات كثيفة وغير عصيبة ولا حاسمة. تصبح هذه الحالات أكثر ندرة مع تقدمي في السن وأكثر استغراقاً في التفكير؛ وتكثُر أكثر ما تكثر في حالتي عندما يتعلق الأمر بالجمال المتنوع للطبيعة[1].

---

1 أنا الآن قادرة على إضافة نتيجة بضع إجابات أخرى إلى **الاستبيان** أعلاه، وبعض هذه الإجابات هي لأفرادٍ شاركوا في "تجارب فورتسبورغ".
يجيب (أ.) بأن "المحاكاة الداخلية" عادةً، وربما دائماً، تكون مصحوبة في حالته بأحاسيس "عضلية" وعضوية بشكل رئيس، على الرغم من أنه قد يشعر أحياناً بحركات العين وبتغيراتٍ تنفسية. الأحاسيسُ العضوية متفرقةٌ بالأحرى، وليست محدَّدةَ الموضع، مثل أنْ يتقلص الكثير من العضلات بدلاً من أي عضلات محددة. نادراً ما يرغب (أ.) في أنْ يضع نفسه في موقف شخصيةٍ مرسومة أو منحوتة. لم يلاحظ (أ.) إذا ما كان هذا الإحساس بالنشاط يصاحِبُ تصورَ الخطوط والشكل المعماري لعملٍ فني، ويعتقد أن "المحاكاة الداخلية" للفعل الدرامي (أي الفعل الذي يجري تمثّيله) يكون أكبر في حالة الأعمال الفنية الجيدة، لكن العملية برمتها لا تؤدي دوراً كبيراً في التقدير الجمالي بالنسبة إلى (أ.).
يعرِفُ (ب.) "المحاكاة الداخلية" والمرافِقات العضوية فقط عندما يتعلق بالموسيقى، ويعتقد أن غيابها قد يفسر "البرودة" في استمتاعه بالفنون البصرية.
(ت.) يفترض أن "المحاكاة الداخلية" نادرةُ الحدوث. (ت.) قد خَبِرَ في نفسه وجودَ رغبةٍ بمحاكاةِ موقف تمثالٍ أو شخصيةٍ مرسومة، لكنه يعد هذه الظاهرة مجرد مرحلة **تحضيرية** للتمتع الجمالي. ما يثير اهتمام (ت.) حقاً هو متابعة الخطوط والأشكال المعمارية. وجد (ت.) أن الميل إلى محاكاة العمل الدرامي أو العمل المتمثِّل يكون أكبر لدى التعامل مع الأعمال المتدنّيةِ السوية؛ في الأعمال العظيمة تسود "الجودة الديناميّة للخط". قد تؤدي "المحاكاة الداخلية" إلى تغييرٍ فعليٍ

سأترك الأمر للمراقبين والمجرِّبين الآخرين لتحديد مسألة الحقائق هذه، وسأدرس التفسيرات التي يمكن وضعها في خانة ظواهر "المحاكاة الداخلية" كما تم إيضاحها.

لكن قبل القيام بذلك، يجب أن أنتقل إلى الجزء الثالث من موضوعي؛ مسألة المرافَقة العضوية أو التجاوب مع الإدراك الجمالي للأشكال البصرية، وبعبارة أخرى، إلى تطبيق "سيرجي" لنظرية "لانغ-جيمس"، الذي يَنسبُ العاطفة الجمالية، الممتعة وعكسها، إلى "إدراك الشكل تضميناً لمشاركةٍ فاعلة لأهم أجهزة الحياة الحيوانية، تضميناً لتغييرٍ مستمر في العمليات الحيوية يتطلب تنظيماً صارماً لمصلحة الكائن الحي ككل". (مقالة "الجمال والقبح"، ص 545).

لقد أشرت بالفعل إلى أنه، بسبب الاستخلاصات التي يشوبها الخلل في **الاستبيان الذي أجريتُه حول عنصر الحركة**، فقدت الأدلةُ، التي تم الحصول عليها، على ما يجب أن أسميه "التقمص

في الموقف، لكن (ت.) لا يستطيع أن يجزم بأن مثل هذا التغيير في الموقف الموضوعي من شأنه أن يسهل عملية التقدير الجمالي.

(ث.) لا يَعي أن لديه أي رغبة في تغيير وقفته أو توازنه، ولا يجد فرقاً لدى النظر وهو جالس إلى أي تمثالٍ واقف، أو العكس؛ لكن (ث.) يعي وجود "محاكاةٍ داخلية" من خلالِ ملاحظته حركات يديه، سواء عندما يكون حاضراً قبالة الأعمال الفنية أم عند تذكُرها.

أخيراً، (ج.)، وهو عالم آثار معروف وموهوب جداً من الناحية الجمالية، غير قادر على تذكر أية "محاكاةٍ داخلية"، وهو أمام عملٍ فني، ولا يعي لديه ميلاً للمحاكاة سوى عند **الحديث** عن الأعمال الفنية، وفي هذه الحالة تكون الإيماءةُ ببساطةٍ تابعةً للوصف اللفظي، ويمكن أن توجد بالطريقة نفسها حتى حينما لا يشتمل الكلام على فنٍ، بل يكون المعنيّون أشخاصاً أو أشياء حقيقية واقعية فقط. يمكن للتلميذ تجميعٍ وتلخيص هذه الإجابات لنفسه، ومقارنة النتيجة مع تلك التي قدمَتْها "تجارب فورتسبورغ"، مثلما هو معروض في هذا الكتاب.

العاطفي على هذا النحو"؛ أي إسناد الحركة وأنماط النشاط إلى الأشياء والأشكال الثابتة؛ فقدت الكثير من قيمتها؛ فالإجابات لم ترجع فقط إلى السؤال حول إذا ما كانت بعض التعبيرات الشائعة مثل "**الخطوط الواخزة**" هي **أعْرافٌ** كلامية أو أن لها من الواقعية الحَرفية نصيب، بل ترجع هذه الإجابات أيضاً إلى أسئلة أخرى مجمّعة تحت العنوان نفسه، وذلك بسبب تناولها اللغة و"الاستعارة المجازية"، بينما المجموعتان كانتا منفصلتين فعلياً إذا حكمنا من منظور تقصي "التقمص العاطفي على هذا النحو"؛ وهذه الأسئلة هي الآتية: [1]• "هل تدرك ما نعنيه بمشاعر الراحة العضوية، التي تكون أحياناً غامضة، وأحياناً موضعية متركزة في منطقة القلب والجهاز التنفسي وفي الرأس (وليس في عضلات العين)، عندما تجد نفسك قبالة لوحات ومناظر طبيعية حقيقية تعجبك؟ ... هل يبدو أن شيئاً ما في نفسك يستجيب لأفعال الحركة هذه المستعملَة لوصف أشياء وأجسام فنية ثابتة؟ وبالنسبة إلى الحالات الأكثر تعقيداً والعاطفية مسبقاً، هل تجد المعنى حرفياً إلى حد ما في التعابير الآتية "سقفٌ مقبَّب يُطبِق على الروح" - "الأقواسُ القوطية التي تثير الخيال ليحلِّق" - "القبةُ التي يتنفس المرءُ تحتها بسهولةٍ وتُوسّع صدَره" - "منظرٌ طبيعي (أو مؤثّر) تتخفّف به قلوبُنا وتتحرر من وِزر القلق، منظرٌ يُسَرّع أو ينظم إيقاعَ الحياة"؟ هل تبدو لك هذه التعبيرات مجرد أعراف كلامية لا تحمل في طيّاتها حقيقةً جوهرية؛ أو أنها تدلّ على حالات فسيولوجية في وظائف الأعضاء لا تعيها بشكل واضح في تجاربك الجمالية؟

---

1 • أوردتْ الكاتبة هذا المقطع باللغة الفرنسية. (المترجمة)

من بين اثنتين وعشرين إجابة "نعم"، فيما يتعلق بالطبيعة الحَرْفية أو العُرْفيّة للعبارات "المجازية" أو لعبارات حول "التقمص العاطفي"، التي جمِعَتْ بشكل مضطرب في **الاستبيان**، هناك عشر إجابات تحتوي على المعلومات الإضافية بأن "شيئاً ما في نفس المرء يستجيب"، أو "شيئاً جسدياً وفسيولوجياً" موجودٌ في الحالة، أو أن هناك "أحاسيس حركية ديناميّة".

بَيْد أن الإجابات على **استبياني** تحتوي على أدلةٍ أخرى حول هذا الجزء من فرضية "لانغ-جيمس" الموجود في الشخص المستجوَب. في ما يتعلق بالسؤال عما إذا كانت ترتيبات الخطوط والمستويات في الصور، في الطبيعة، وفي الهندسة المعمارية، تُنتج راحةً عضوية أو توعكاً، فإنّ **تسعة** لم يعطُوا إجابةً، و**ستة** أجابوا بـ "لا"، والباقي وافقوا بطرائق متنوعة، **واثنان** قصَروا الأمرَ على المَناظر الطبيعة، **واحدٌ** حدّد العمارةَ بشكل خاص، **اثنان** تحدّثا عن الشعور بالراحة العضوية، **واحدٌ** تكلم عن "حيوية متزايدة"، **واحدٌ** أجاب بأن "الأمر جسديٌّ للغاية"، **اثنان** أضافا أن الراحة أو التوعك "غير محدَّدي الموضع"، **أربعةٌ** ذكروا أحاسيس تتعلق بالقلب أو التنفس، **واحدٌ** تكلم عن إحساسٍ عضليٍّ بالنهوض، **واحدٌ** قال إن **الأشكال الجميلة تبدو كأنها تعانقه**.

لكن موضوع المرافِقات الجسدية أو الاستجابة للإدراك الجمالي يتوضح أكثر من خلال فحص لإجابات نافية. يسأل **استبياني** (السؤال 13)[1]•: "أَيمنعك الاكتئابُ الجسدي، والتعب، والانزعاج من شدّ

1 • أوردتْ الكاتبة هذا السؤال باللغة الفرنسية. (المترجمة)

أو ضيق، من الاستمتاع الكامل بعمل فني، أم أن رؤيته تستطيع، بدرجة أو بأخرى، أن تكبح ما بك من ألمٍ مؤقتاً؟".

عن هذا السؤال، لم يعط **ثمانية عشر** شخصاً من أصل **خمسة وأربعين** إجابةً. **اثنان**، وكلاهما كاهنٌ قد نفى سابقاً أيّ اهتمام بالشكل الفني، وليس بالإيحاء الذاتي أو الأخلاقي، أجابا بأن الإشباع الأخلاقي والفكري هما فقط القادران على التغلب على الإعياء أو التوعّك؛ يجيب **أحد عشر** شخصاً بأن التعب والاكتئاب يقفان في طريق المتعة الفنية؛ **أحد عشر** قالوا إن الأمر يتعلق بدرجة الإعياء أو التوعّك السابقَين. **ثلاثة** أشخاص فقط أجابوا بأن وجودَ الأشياء الجميلة هو مدعاةُ "تجديدٍ دائم" (أحدهم قال: "ما لم يكن المرء مريضاً إلى حد مُهلِك"). واحدٌ جعل منها مسألةَ تجديدٍ تعملُ كمحفِّزٍ ومنشط، **وثلاثة**، من بينهم أنا شخصياً، لاحظوا أنّ عن طريق بذل بعض الجهد قد يتم التغلب أحياناً على درجةٍ معينة من عدم الاستجابةِ الأولية، التي سبّبها اكتئابٌ جسدي؛ هذه المجموعات الأخيرة من الإجابات تشهد على وجود خلط في أذهان الناس بين المعوقات الجزئية، أو الكلية، للاستمتاع الفني (بل الاهتمام) بسبب الاكتئاب الجسدي أو التوعك، وبين فعل الاستمتاع ذي التجديد الجسدي حالما يتم إيقاظه.

يمكن أن يضاف جزءٌ آخر غير مباشر إلى الدليل الذي يثبت وجودَ حالاتٍ جسدية لا تتواءم مع المتعة الجمالية ـ من جانب أولئك الذين يقبلون نظرية "لانغ ـ جيمس" بشكل مستقل عن الجماليات (مثل البروفيسور "جروس" الذي فهمتُ عنه ذلك في أحدث منشوراته): **خمسة** أو **ستة** من الأشخاص أجابوا بـ "نعم" (وبتفاصيل لا تترك

أي شك) عن سؤالٍ إذا ما كان شيءٌ من هالةٍ عاطفية لايزال عالقاً باسم الصورة البصرية التي اختفت من ذاكرتهم، فتُحيي فيهم شعوراً طفيفاً بالمتعة. وفقًا لنظرية "لانغ-جيمس"، إن مثل هذه العاطفة المخزنة التي يُعادُ إحياؤها هي المسؤولة عن إحياء الحالة الجسدية، التي لا يمكن من دونها أن توجد أية عاطفة حقيقية (ودائماً وفق نظرية "لانغ-جيمس").

الآن مثل هذا الإحساس **بالارتياح والتوعك**، الناجمين عن خطوط ومستويات الصور أو التماثيل أو العمارة أو المناظر الطبيعية، يوحي فعلاً بأن الخطوط والمستويات لها تأثير مباشر في حيويتنا؛ لكن هذه الخطوط وغيرها لا تشرح على الأقل لماذا عليها أن تمتلك هذا التأثير. "الارتياح العضوي" - هي مشاعر التوسع في الصدر، وزيادة في ارتفاع القامة، وتحسُّن في اتزان الجسم، أو خفة في الوزن بشكل خاص، تصاحب إحداها أو مجموعها كلَّ السعادة المفاجئة أو العظيمة، مهما كان سببها، لكن وجودَها لا يفسر لماذا يجب أن يثير نوعٌ واحد من الأشكال المرئية الارتياحَ، ويثير نوعٌ آخر الاستياءَ والضيق، وهذا الأخير هو فقط الذي حاولت "المرافِقات العضوية" - المفصلة في تجارب معاوِنتي "كليمنتينا" في مقالة "الجمال والقبح"- أن تحلّ مسألته عبر تطبيق نظرية "لانغ-جيمس" على الجماليات. يصف البروفيسور "جروس" تجربةً خاصةً به يبدو أنه يعدّها فاصلة:

"أغمض عينيك؛ تنفس ببطء شديد، بثبات وعمق، إلى أنْ تمنحك فتحات أنفك، من خلال حالة من التوتر الطفيف، إحساساً بالضغط اللطيف للهواء المتدفق إلى الداخل. وفي الوقت نفسه، أمِلْ رأسك ميلاً بسيطاً لإبطاء الحركة إلى الأعلى وإلى الخلف

(بالمناسبة، أصبح هذا الموقف موقفاً شائعاً بين الرسامين الحديثين في تمثيلهم للجمال الأنثوي المثالي، بدءاً من "هيوبرت هيركومر Herkomer" إلى مصممي الإعلانات العامة، وما إلى ذلك). تنجم عن هذه الحركات حركة بطيئة للصدر والحجاب الحاجز. وهي حركات تترافق، بوضوح مذهل بقدر ما تسمح به ظروف التجربة، مع حالةٍ نفسية عادةً ما يكون فيها شيء من الشدّ والتأثر العاطفي. منشأ الشدّ هو من الصدر، أما التأثر العاطفي فمردّه حركةٌ طفيفة فوق عضلات الحاجب. نتلقى شعوراً مركّباً مشابهاً تماماً، لكنه أكثر كمالاً بكثير عندما نتأثر بعمقٍ بجمال منظرٍ طبيعي في هدوء المساء، أو بلحنٍ متمهل يسرح بنا بعيداً".

لكن مثل هذه الطريقة في ضبط وضعية الرأس وأخذ النفَس وزفيره قد تكون بالفعل سمة من سمات المتعة الجمالية الممتزجة بحنينٍ معين يتشبثُ باللحظة العابرة، مثلما هي أيضاً بالتأكيد سمة من سمات أخرى للمتعة والتشبث لا تحددها أبداً الخصائصُ المميزة للخطوط والأشكال؛ لكن مثل هذه الوضعية للرأس وهذا التنفس ليسا الوضعية والتنفس نفسيهما اللذَين يمكن أن يُرافِقا فعلَ إدراك الشكل المرئي (مسحٌ استكشافي عينيّ وقياسٌ ومقارنةٌ)، وهما أقل شبهاً أيضاً من الوضعية والتنفس، اللذَين يُميزان الاختلاف بين إدراك شكل يمنح المتعة، وبين إدراك شكل يسبب الاستياء: الأمر بالتأكيد ليس سببه أي ضبطٍ لرأسي في وضعيةٍ معينة، ولا حتى حبسٍ لنفَسي ثم زفْره، يجبرانني على تغييرِ خطوط فستانٍ، لو أمكنني، أو توازن قبعةٍ أو زوايا ومنحنيات تعرضها مجموعةٌ من النباتات أو قطعٌ من الأثاث. وفوق كل هذا، مثل هذه التغييرات

الجسدية والحالات العاطفية لم تكن هي التي تناولتْها مقالةُ "الجمال والقبح" وقدمَتْها كتفسيرٍ، ليس فقط للمتعة الجمالية، ولكن أيضاً للاستياء وعدم الرضا الجمالي. تطبيقُنا لنظرية "لانغ-جيمس"، وفق طريقة "سيرجي"، على المشكلة المركزية للجماليات (أي مشكلة التفريق بين الأشكال البصرية الجميلة والقبيحة) لم يتناول المرافِقات الجسدية لدى التمتع بالأشياء التي **يُنظَر إليها مسبقاً على أنها جميلة**، بل مع ما اعتبرتْه معاوِنتي المرافِقات الجسدية (الطبيعية وإن لم تكن ملحوظة في العادة) للحركات التي يقوم بها المرءُ بعينه ورأسه خلال عملية استكشاف الأشكال البصرية، ويمكن ضرب مثال على هذه المرافِقات عبر الاقتباس الآتي من مقالة "الجمال والقبح" (ص 559): "تغيرات في الشهيق والزفير، وتغيرات في التوازن الذي يتنقل بحركة منتظمة من جهة إلى الجهة الأخرى، وتوترات ما بين رفع الجسم إلى الأعلى وضغطه إلى الأسفل، كل هذا والعينان تتحركان على طول الخطوط العامة المتناظرة للإناء".

والسؤال المطروح الآن هو: هل هذه التغيرات في التوازن والتغييرات في التنفس تحدث بالفعل؟

دعونا أولاً نتفحص إجابات **استبياني**. يتحدث أحد الأشخاص، الذين خضعوا للاستبيان، عن أن هذه التعديلات والتغييرات "ترتسم في الخيال"، ولكن من الممكن لهذا أن يشير إلى التوترات المصاحبة لفكرة إعادة رسم الخطوط بقلم رصاص، والتوترات المرتبطة بحركات الرسم بالسبابة، والتوترات التي ترافق تشكيل النموذج بإصبع الإبهام التي لاحظناها جميعاً في الرسامين أو النحاتين عندما يصِفُون الأجسام الفنية البصرية. لمّح الكثير من أشخاص **الاستبيان**

إلى "توتراتٍ داخلية"، فواحدٌ منهم أشار إلى بداية محاكاة عضلية تتعلق بالخطوط، وآخر أشار إلى شعورٍ طفيفٍ جداً لا يمكن تحديد موضعه بالاتجاهات المرتبطة بالخطوط والمستويات، لكن لم يُجب أحدٌ بـ "نعم" على أيّ سؤال يتعلق بتغيير التوازن وتنقّله، ولم أستطع إيجاد أي مؤشر على حدوث تغيّرات في التنفس. فيما يتعلق بنفسي، لم ألاحظ في نفسي، خلال عشر سنوات من تسجيل تجربتي في الصور؛ أي تتبُّع لخطوطٍ ترافقه أحاسيس عضلية أو تغيرات في التنفس أو التوازن. ما لاحظتُه على سطح وعيي (الذي رفضتُ عند حده أن أتابع النفوذ أبعد من ذلك) كان عبارة عن ظواهر تَغيُّرٍ في التنفس -خاصة في فتحات الأنف- تكون مرتبطة بشكل واضح مع ما يَرِد من جهةِ الانتباه، لكنني لاحظتُها بالأحرى كمسألةِ الدرجة التي تكون فيها الأشكال أكثر منها مسألة تابعة لطبيعة هذه الأشكال المدرَكة؛ وتُماثِلُها في الأمر، كما يبدو لي، التغيراتُ التنفسية التي أُدركها أثناء التحدث والتفكير والكتابة؛ أيْ فعلياً أثناء إيلاء انتباهي لأشياء أخرى غير الأشكال والخطوط المرئية؛ التغيرات في الجهاز التنفسي غالباً، وربما دائماً، تكون مصحوبة بأحاسيس خفقان، "فأرٌ يلعب داخل صدري"، وعموماً بتغيراتٍ تحدث في عمل القلب، أظهر الفحص الطبي أنني عُرضة لها بشكل مَرضيّ. من ناحية أخرى، ربما تُقدِّم ملاحظاتي الذاتية بعضَ الأدلة النافية لوجود المرافِقات التنفسية والتوازنية والعضلية لتحركاتِ العين؛ حيث يبدو حقيقةً أن مثل هذه التغيرات في إيقاع القلب تجعل في حالتي مراعاةَ بعض الأشكال البصرية أسهل منها لدى الآخرين (مثلما تيقّنتُ بعد صعودي طبقات السلالم)، بينما، لو أصبحتْ أحاسيسُ الخفقان أو

عدمُ انتظام القلب قوية جداً، فإن كل الانتباه المركَّز على الأشكال البصرية، مثل كل الانتباه المركَّز على تسلسل الأفكار؛ أيْ فعلياً كل قبض منتظم على شيء أو إمساك شيءٍ جراء الانتباه، يصبح صعباً للغاية ومستحيلاً في بعض الأحيان. الآن ما هو هذا **القبض على شيء أو إمساك شيء** جراء الانتباه، أو بالأحرى، لماذا نستعمل لوصف الإدراك والذاكرة والتسلسل المنطقي كلماتٍ تشير إلى تجارب حركية وحتى إلى عمليات عضلية؟ وإذا شعرنا بأننا نقبض على شيء أو نمسك شيئاً دون وجود أي أحاسيس في اليدين أو الذراعين (لأنني لا ألمح إلى أي شيءٍ يشبه، ولو بقدرٍ يسير، أحاسيسَ السيد "بيرينسون" في راحة اليد والأصابع)، فبماذا إذاً نشعرُ بأننا نقبض على شيء أو نمسك شيئاً (وبالأخص نمسكه بثبات)؟ لاحظ أننا نستخدم التعبير نفسه "يُمْسِك" لوصف "نفَسنا"[1]. ألا يشير هذا إلى وجود عنصر التوتر العضلي المعروف لدى الإمساك بشيء بالأذرع، واليدين، و(فيما يتعلق بالأرض) بالقدمين، والإمساك بشيء بالعقل أو بالعين (أو، كما نسميه، **الفهم**)، وأن هذا العنصر المشترك قد يكون إحساساً ذا موضع تحديده غير سليم، **بالإمساك بشيء أو بالقبض على شيء**، أو بتحريره في المجاري التنفسية، وهو إحساسٌ يشهد بوجود بعض التغير الحقيقي في أخْذنا شهيقاً وزفْره؟ أليس النَّفَس مرتبط **بالحياة** منذ القِدم (أكثر بكثير من ارتباطها بفعلٍ يصدر عن جهاز القلب)؟ باختصار، ألا يكون إسنادُ الحياة إلى أشياء غير حية - ولمجرد أشكال عديمة الجسم، وغالباً لمجرد أنساق خطوط ثنائية الأبعاد- متعلقاً بأن انتباهنا إليها مصحوبٌ بأحاسيس،

1 • "امسكْ" نَفَسَك بمعنى "احبس نَفَسَك". (المترجمة)

مُبهمة الموضِع أو واضحة، قد اعتدنا التفكير في أنها **أحاسيس حياتنا نحن**؟ فيما يتعلق بعجزي عن اكتشاف أن مثل هذه الأحاسيس المتعلقة بتغيرات في الجهاز التنفسي هي مرافِقات لإدراك الأشكال البصرية، قد أطرحُ اقتراحاً أو اقتراحين: (1) أن التغيرات في عمل القلب تُعمي عن كل شيء باستثناء الأحاسيس الجسدية القوية جداً والمحددة الموضع (لأنها تميل إلى تحويل **كل** الانتباه إليها)، وأن الأشخاص من أمثالي، العرضةَ بشكل مفرط لأحاسيس القلب، ربما سيكفّون عن إدراك الأحاسيس التنفسية الأشدّ حساسية (باستثناء، كما قلت، من فتحات الأنف)، لا بل إن التغيرات التنفسية التي قد تحدث لدى هؤلاء الأفراد (وربما تكون كثيرة لدى الأشخاص المتوفّزين عصبياً، ومن ثم المتحسّسين للجمال من بين الأشخاص الذين خضعوا **لاستبياني**) يمكن أن تترجَم على الفور إلى تغيراتٍ في **عمل القلب**، تهيمن على الوعي تحت الإصرار، وتزيد، في جميع التجارب الجمالية، من عاملٍ (أهملَتْه كثيراً وبشكل متماثل نظريةُ "التقمص العاطفي" و"المحاكاة الداخلية" و"المشاركة الشخصية في حياة الآخر")، ألَا وهو عامل **الإيقاع**. أطرح هذا الاقتراح للنظر فيه لأنه، في حين أن مفكّرتي "يوميات معرض الرسوم" لا تقدم دليلاً مباشراً على مثل هذه الأحاسيس التنفسية والتوازن - كالتي اكتشفَتْها معاوِنتي "كليمنتينا" بسبب القوة الثاقبة للتأمل الباطني المدرَّب لديها تدريباً عالياً- تشهد هذه "اليوميات" (التي لم أُقم فيها بتدوين أي شيء لم يخرج تلقائياً إلى سطح وعيي الجمالي اليومي) على وجودِ حبّ كبير للاطلاع كخصوصيةٍ فردية تتميز بها نفسي: يعود وضوحُ إدراكِ أشكالٍ بصريةٍ متنوعة، بهذا الحد أو ذاك، إلى تَرافُقِه

بموضوعاتٍ موسيقية متنوعة. نظراً إلى أن وصف هذه الخصوصية الذي يرِدُ في مجلة (المراجعة الفلسفية رقم 1، 2، 1905)[1] لم يكن واضحاً بما يكفي لمنع سوءِ فهمٍ لا ريب فيه من جانب الأستاذ "جروس"، فأنا أودّ أن أشرح نفسيً بشكل أفضل. إن الألحان أو الإيقاعات الموافِقة لأشكالٍ بصريةٍ معينة، أو الموافِقة بالأحرى للإدراك السهل والكامل لهذه الأشكال، لا تحضُر لديّ، مثلما اعتقد خطأً البروفيسور "جروس"، عند رؤية تلك الأشكال المعينة.

إنها نغمات يصادف أنها موجودةٌ مسبقاً في رأسي (أنا تقريباً أعي دوماً وجود مقطع من لحنٍ موسيقي يَعزفُ بداخلي، ولا سيما عند التنقل والتحرك)، وهناكً أيضاً نغمات أخرى لاحظتُ أنها تعيق رؤيتي الجمالية عندما تلحّ إحداها عليّ تلقائياً (والتي تأتيني جاهزةً كلما كنتُ أمام عمل فني)، ولذلك كنت أتمرّن في ذهني عن قصدٍ حتى أجد واحدة (في أحيان كثيرة بعد محاولات عديدة) من التي يبدو عليها أنها تسمح أو حتى تستحسن توجيه انتباهي البصري الكامل. لقد أقنعَتْني الكثير من الملاحظات دون أيّ استثناء بأنّ:

(1) اللحنَ الذي أكون مسكونةً به، والذي يُفترَض أنه مرتبطٌ بحالتيِ في تلك اللحظة، لا يُكون في الحسبان أبداً أنْ يستحسنَ ويفضّلَ إدراكَ كلِّ عملٍ فني في ذاك الوقت والآونة، وخصوصاً إدراكَ العمل الفني الذي يصادف بدايةَ جولةَ يومي.

---

1 مكرر في فصل "الاستجابة الجمالية".

(2) اللحنَ -سواء الذي جاء معي إلى معرض الصور أم حصلتُ عليه بعد الكثير من المحاولة، والذي يَستحسنُ النظرَ، أو يعوقه، إلى صورةٍ أو تمثالٍ معين في يوم واحد- يَستحسنُ أو يعوقُ بشكل دائم تقريباً النظرَ إلى تلك الصورَة بعينها أو التمثال في أوقاتٍ أخرى، رغم أن هذه الحقيقة لم يكن ليْ أن أعيها لولا تسجيلها في دفتر ملاحظاتي.

(3) "تعبيرَ" النغمةِ **لا** علاقة له "بالشخص قيد التجربة" أو "بالتعبيرِ" في الصورة أو التمثال، وأن الانتباهَ الذي يتم استحسانه (أو إعاقته) هو انتباهٌ يتعامل حصرياً مع **الشكل البصري**، أيْ مع خطوطِ ومستوياتِ التكوين العام والصفة الخاصة -صفة الرسم- للخطوط التي يمكن للعين أن تتحرك على طولها، سواء كانت تتطابق أم **لا** تتطابق مع **الخطوط العامة** للأجسام الفنية المتمثِّلة.

قام تلميذي "د. واسرـ كريبس" بالتثبت من صحة ظاهرةٍ مماثلة، من دون أية ملاحظاتٍ منهجية، وقامتْ أيضاً معاوِنتي "كليمنتينا أنستروثرـطومسون" بذلك إلى حد ما. لوحظ وجودُ تسهيلِ فهمٍ لصورة، وبالوقت نفسه وجودُ إعاقةٍ لفهم صورةٍ أخرى: تسهيل فهمٍ لصورة معينة أثناء عزفٍ موضوعيّ (على البيانو) لقطعة موسيقية معينة تقابله إعاقة لفهم صورة أخرى، وقد لوحظ ذلك من قِبل رسام حيث كنت موجودة بالمصادفة، وهذا الرسام، الذي لم يسبق له أبدًاً أن سمع بملاحظاتي التي لم تكن منشورة في ذاك الوقت حول هذا الموضوع، تصادفَ أنه كان يستمع إلى الموسيقا في غرفةٍ على جدرانها الكثير من لوحات لرسامين مختلفين مرسومة بالألوان المائية، لكنني لم أجد أبداً أيّ شخص آخر غيره كانت هذه الظاهرة

معروفة له، ولا أي شخص قد يتحمل عناء إبداء ملاحظات حول هذا الموضوع؛ وربما لا يمكن التثبت منها إلا بمعيّةِ أفرادٍ مثلي تصاحبهم غالباً بعضٌ من شذراتٍ ومقاطع يتذكرونها من اللحن.

لقد ذكرتُ هذه الخصوصية الفردية لأنّ وجود خصائص **الفاصل الزمني** والإيقاع والمقطع البارز لشيء يتوافق مع **الامتداد** العضلي للفاصل الموسيقي، الشائع في أنماط معينة مرئية ومسموعة، قد يمثل في حالتي وجوداً للمرافِقات التنفسية والتوازنية وأيضاً العضلية المصاحِبة للأحاسيس المتغيرة الوحيدة التي أدركها وأعي وجودها أثناء الإدراك البصري، أعنيْ التعديلات والتغيرات في العينين أو حولها.

وهنا أود أن أقتبس مقطعاً من مقال البروفيسور "جروس" الأخير؛ لأنه بمنزلة نتيجة للملاحظة والمراقبة الذاتية غير المتأثرة بتاتاً، على ما أعتقد، بالتجارب والنظريات الواردة في مقالة "الجمال والقبح".

"وفقاً لما أشرتُ إليه من قَبل، إن تفسير التأثيرات العاطفية (للتأمل الجمالي) لا يتطلب منا أن نبنيها بشكل أساسي على مثل تلك "القيم" العاطفية الخاصة بالتكيفات والتغيرات العضلية المقلِّدة المذكورة أعلاه. ربما ما هو أهم بكثير (في هذا الصدد) أن تُمثّل هذه التكيفات العضلية الوسيلةَ التي يتم من خلالها تكاثُر وتوالُد الإثارة (الموجودة مسبقاً) لتصل إلى الأجزاء الداخلية (لا أدري إنْ كانت اللفظة الألمانية (ins Innere) هنا تعني الأجزاء الباطنة في "الحَشا" أم تعني الأجزاء الباطنة في الدماغ)، إلى أنْ تنتج عن هذه الإثارة، خاصة في مجال الأحاسيس العميقة في الحشا، تلك المشاعر التي كانت مرتبطة سابقاً بحركات مماثلة للأطراف والجذع

والوجه، ولمّا كان الحال كذلك، فإن مجرد الإيحاءات والتماثلات في المجريات الموضوعية المنفَّذة فعلياً قد تكون كافية. قد تؤدي مثل هذه الإيحاءات والتماثلات إلى إيقاظ العمليات العاطفية الكامنة بالطريقة نفسها التي يمكن أن تَنتج عنها أكثرُ المشاعر حيويةً للحالم بسبب توترٍ عضلي طفيف أثناء النوم؛ وهي ظاهرة أشار إليها "روبرت فيشر" مسبقاً (في كتابه "الإحساس البصري للشكل") ويمكن مقارنتها بما أتحدث عنه.

لقد ذكرتُ أن مجرد الإيحاءات والتماثلات ستكون كافية. تقودنا هذه الملاحظة إلى وسيطَين آخرَين من الظواهر الحركية... يبدو أن هناك أدلة كبيرة تُظهر، في حالة الأجسام الفنية البصرية، أن الحركات في العين، التي تحاكي هذه الأجسام، تمتلك وظيفةً مساعِدة أساسية للغاية. بَيْد أنه لا يجدر بنا أن نتصور أن حركات مقلة العين كافية لتَتبُّع تفاصيل الأشكال البصرية... من المحتمل أن تؤدي العواملُ اللمسية التخيلية إلى إكمال التجربة الحسية. تقوم العينُ نفسُها، بحركات مناسبة، بتمشيطٍ ومسحٍ لأشكال الجسم الفني، وهي ليست بحاجة إلى أن يستعبدها اتّباع خطوطِه العامة أكثر مما يتطلب من خادمِ منزليةٍ القيامُ بحركةٍ من ذراعها لمسحِ صينية مثمنة الأضلاع. الروابطُ الوثيقة التي نشأت خلال مرحلة الطفولة بين اليد المستكشِفة والعين "المتابِعة" كافيةٌ لتعديلٍ مثل هذا لصورنا الحركية وإثراءٌ لها".

هل تُعد حركةُ العين المرافِقة لتغيرات التنفس والتوازن عاملاً ثابتاً في حالة الإدراك الجمالي للأشكال البصرية؟ يبقى السؤال مفتوحاً في الوقت الحاضر؛ لأن من الضروري، كما ورد بشكل

خاص في مقالة "الجمال والقبح" (ص 687)، الإشارة إلى أنّ هذه الظاهرة مخفية (لا يمكن مشاهدتها إلا في تجارب خاصة مثل تلك التي قامت بها معاوِنتي كنتيجة لانتباهٍ مدرَّبٍ بشكل خاص)، وهي تُترجم حالاً إلى صفات الشكل البصري المرئي (فبسبب حقيقة الانتباه الجمالي الطبيعي، يتم سحبها من الشخص المدرِك وتثبيتها على الجسم الفني المدرَك)، (الجمال والقبح، ص 546):

"لقد أصبح انتباهُنا منهمكاً؛ حيث لم يعد يُعنى بالتغيير في أنفسنا الذي يُحدِثُ معنى الارتفاع، أو الاستدارة، أو التناظر، بل صار يُعنَى بالأسباب الخارجية الموضوعية لهذه التغييرات؛ ولم تعُدْ صيغة الفهم ""**أنا أشعر** بالاستدارة، أو الارتفاع، أو التناظر"، بل صارتْ "هذا الجسم الفني هو المستدير، والمرتفع، والمتناظِر""".

هناك سبب آخر لا يجعل غيابُ المعرفة بهذه الظواهر التي نزعم وجودها حجةً تُساقُ ضد أي وجودٍ حقيقي لها، بمعنى (وهنا تبرز أهمية الأشخاص من النمط الحركي الذي ربطه البروفيسور "جروس" ذات مرة بالحساسية الجمالية) أن هناك فرقاً كبيراً بين الأفراد من ناحية قوة مراعاتهم لحركاتهم الخاصة واعتيادهم ذلك، والنقطة الأهم هي الفروق بين الأفراد في قوة تحديدهم لموضع ما يصاحب حركاتهم من الإحساسات، ومن ثم هناك فرق كبير أيضاً في تذكر الإحساسات التي حُدِّد موضعُها، و(عبر حلقة مفرغة) في التعرف عليها عندما تظهر، عن طريق المصادفة، على السطح. يعتمد تحديدُ موضع أحاسيس الجهد العضلي، وما إلى ذلك، جزئياً، على تكوين المرء صورةً بصرية لجسده، وهي مهارةٌ نادرٌ امتلاكُها لدى الكثيرين، وذلك يعود في بعضٍ منه إلى الحسّ التصويري للعلاقة بين مختلف

المسالك الحساسة في الجسم، وهو إحساس احتمالي وترجيحي في جغرافيا جسدٍ غير مصوَّرة بالنسبة إلى المرء، وهو إحساس ناقص بشكل مفرط لدى معظمنا، كما يتضح من الصعوبة الشديدة التي يواجهها الكثيرُ منا في معرفة "كيف" ننجز أبسط وظيفة عضلية، ومن الصعوبة الأكبر التي تتجلى في العثور على الأجزاء التي يقع عليها إنجاز أي حركة غير اعتيادية، مثل ضبط أعضاء النطق الصوتية ثم التنفس برئتين ممتلئتين بأمرٍ من سيدِ "إنتاجِ الصوت". هناك، على سبيل المثال، اختلافٌ **بوسع السماء**[1]• في القدرة على تحديد موضع العمليات العضلية بيني وبين معاوِنتي "كليمنتينا"؛ فهذه القدرة لدى معاوِنتي هي عبارة عن تفكير من منظور **الحركة البدنية**، ومعاوِنتي تمتاز بالمهارة منذ طفولتها في كل نوع من أنواع النشاط البدني، وتمتلك كل نوع من المهارات اليدوية، كرياضية تركب الخيل وحوذية وراقصة ورسامة وصانعة نماذج وتشكيلية... إلخ؛ ولهذا لديها اهتمام دائم بالتنقل الحركي والتعاطي البارع على هذا النحو؛ أما هذه القوى لديّ، كشخصٍ غير متدرب على الأنشطة البدنية، وأنا أيضاً عديمة القدرة على تعلمٍ قطعة موسيقية إلا عن طريق السماع أو العين، وعاجزة عن تعلم الرسم (رغم ذاكرتي البصرية اللافتة للنظر)؛ فالحياة الواعية تتركز -إذا جاز التعبير- على العين والملَكات الأدبية، وترجمة كل شيء إلى صور بصرية وإلى كلمات؛ علاوة على ذلك، كما ذكرت سابقاً، يعوقني إحساسٌ متكرر جداً بتغيراتٍ في جهاز القلب تغطي الأحاسيسَ العضوية الأخرى بإلحاحها عليّ وخاصيتها

---

1 • عبارة "toto caeLo" المستخدمة في هذا الموضع هي باللغة اللاتينية، وتعني "بكل امتداد السماوات". (المترجمة)

الإيقاعية. الآن ضعْ في اعتبارك أن الشخص الخاضع للتجربة من ذوي "النمط الحركي" هو، على الأرجح، غيرُ مكتمل من ناحية القدرة على تكوين الصورة البصرية في عقله وقاصرٌ عن عادةِ تحويل التجربة إلى كلمات، في حين أن الشخص **المصوِّر والمعبِّر بالكلام** (الذي يمكنه تصوُّر الأجزاء التي تُشعره بالحركة وتخزينها ونقل تجربتها بالكلمات) ربما يكون لديه نقص في ملاحظة التجارب العضلية وتخزينها. ضعْ في اعتبارك كل هذا، وستفهم لماذا سيبقى صعباً دوماً الحصولُ على معلومات حول الظواهر، وإن وجدت، فهي عادةً تكون لا واعية، وتُترجَم بحكم طبيعة الإدراك الجمالي إلى صفاتٍ تُعزى إلى الأجسام الموضوعية المرئية، وهي الصفات التي يُنظَر إليها على أنها موجودة **خارج** أنفسنا، والتي تتساوى حيالها قدرتُنا الضئيلة على النظر داخل أجسامنا مع قدرتِنا الضئيلة على البحث عن اللون الأحمر في أعيننا، وعن نغمة الكمان الموسيقية المتوسطة "لا" في أذننا، أو عن رائحة زهرة في أنوفنا.

لكن على الرغم من إصراري على أن غياب أو عدم كفاية شهودنا على حقيقة وجود المترافِقات الجسدية، (أو المكونات الجزئية) التي ترافق إدراكنا للشكل البصري، لا يتعارض على الأقل مع وجودها الحقيقي والمستمر، فإنني أرغب في أن أوضح أنني لا أعتقد أن لدينا الحق في قبول وجودها الحقيقي، ناهيك عن جعلها (كما أخطأتُ في مقالة "الجمال والقبح") أساساً للتفسير، ما لم نحصل على دليل من نوعٍ يختلف تماماً عن دليل الاستبطان الداخلي. وحول هذا الأمر، وجدت كل الأمل في تحقيقاتٍ موضوعية مثل التي يمكن أن يقوم بها علماء الفسيولوجيا والمُجرِّبون النفسيون-

الفيزيائيون. يبدو لي أنه لا بد أن يكون ممكناً اختراع بعض الأجهزة الرسومية التي تسجل أي تغيير جسدي قد يحدث، وليس الحالات البسيطة (والمصطنعة تماماً) للإدراك الجمالي التي تمت دراستها (من دون أي غرض يمكنني رؤيته) من قبل رجال مثل "فيتشنر"، بل التغييرات الجسدية؛ أي التغيرات التي تحدث في عمل القلب، والتنفس، والانقباض، وفي الشدّ العضلي في الأعضاء (إن أمكن) وفي جهاز التوازن، وذلك أثناء التجارب الجمالية العادية (مثل الزيارات المتكررة إلى صالات العرض والمعالم الأثرية أو عروض الفانوس السحري[1•])، التي يجب على الشخص قيد التجربة أن يحتفظ بسجلٍ لملامحها "الفكرية" و"العاطفية": حيث نعرف، من خلال عملية آليّة تلقائية بشكل كامل، ما **كان** يحدث بالفعل في ذلك الجسم في لحظات **كان** الشخص فيها ناسياً بالذات وجودَ جسده بسبب شدة الانتباه الجمالي، وليس المقصود تسجيل ما **شعر بأنه يحدث في جسده** أثناء نظره إلى الأعمال الفنية؛ لأن الأهم في الأمر أنه، في محاولة تفسير الاختلافات في الوعي الجمالي عبر رصدِ تغيراتٍ في العمليات الجسدية، يجب علينا مؤكداً أن نفترض أن ما يوجد في الوعي ليس معرفة العمليات الجسدية في حد ذاتها (تلك **المعرفة** التي هي نفسها حقيقة نفسية!)، بل تحوُّل العناصر وترجمتها إلى تلك الأشياء الغامضة علينا، التي يمكننا راهناً فقط أن ندعوها **أنماطَ الوعي**، والتي توجد بينها تلك المصطلحات مثل "المعرفة"، "التموضع"، "الإحساس"... إلخ، والتي وحدها فقط تخبرنا عن

1 • الفانوس السحري: جهازُ عرضِ شرائح صورٍ يدمج صورتين لإنشاء تأثير ثلاثي الأبعاد. (المترجمة)

وجودنا الجسدي؛ ولأننا في حلقة مفرغة: لن يمكننا معرفة حالتنا الجسدية إلا في، أو من خلال، ما نسميه حالاتنا العقلية[1].

سأحاول الآن تحديد موقفي الحالي تجاه الفرضيات الثلاث التي تم تناولها في الصفحات السابقة. سأبدأ "بالمحاكاة الداخلية"- من أجل استبعادها وصرف النظر عنها، وليس ذلك لأن الظواهر التي تدّعي وجودها لم يتم التحقق والتثبت منها، فهذه الظواهر، على العكس من ذلك، هي التي يتّكئ وجودُها على أكبر قدر من الأدلة. ولكن لأنه، كما سعيتُ لأن أوضّح، يمكن تطبيق نوع واحد فقط من نوعَيْ ما يسمى "المحاكاة" لنفسّر اهتمامنا وإعجابنا وكرهنا فقط في مسألة الأشكال البصرية على هذه الطريقة؛ أيْ بمعنى، طريقة هذه "المحاكاة"، طريقة الحركات الفعلية أو الأحاسيس العضلية مثل

1 "تيتشنر"، كتاب "الشعور والانتباه"، ص 292: "التجربة العاطفية المؤثرة هي الرابطة الغامضة غير القابلة للتمييز بين مزيج من العمليات، التي تتميز بالإثارة كثيراً، والمتفرقة، وليست محددة الموضع بشكل كبير. ستُبلَغُ عملياتُ الإثارة عن "نوعِ نغمةِ" الأنظمة الجسدية التي تنطلق منها، وهذا التبليغ سيتفاوت، ويمكن أن يتفاوَت فقط، بين "جيد" و ‹سيئ". في هذه المرحلة، بطبيعة الحال، تأخذ النظرية في الاعتبار "المشاعر المختلطة››... وأخيراً، تشرح النظريةُ التشابهَ الاستبطاني بين الانفعالات العاطفية والأحاسيس العضوية. من حيث الأصل، إنّ المجموعتين من العمليات على علاقة قُربى، ومن الطبيعي أن يتم مزجهما بشكل وثيق في التجربة... يبدو لي أن من الأفضل النظر إلى العمليات العاطفية (أي المتعة والألم) بالطريقة الموضحة هنا، بدلاً من التفكير فيها على أنها ردود أفعال تقوم بربطٍ علائقي فاهِم ومدرِك، أو على أنها تثير مركزياً الأحاسيسَ المصاحِبة، أو كمؤشراتٍ على حالةِ تغذيةِ القشرة الدماغية، أو كأعراض لجاهزية التفريغ المركزي، لكن لا يمكن أن يكون كل شخص على حق؛ وحيثما تكون معرفتنا المؤكدة عملياً صِفرية، فلا عيب في أن نكون مخطئين... دعونا نتفق على أن العاطفة هي عملية عقلية مستقلة، غامضة بطبيعتها، وتدل على ازدواجية نوعيّة".

تتبُّع حركات العين، وتطبيقها لتتوافق مع ميزات (الطول، العرض، العمق، الثنائية، التناظر.. إلخ) في الشكل، وتطبيقها أيضاً لتتوافق مع صفات الشكل (التراخي، التوتر، السرعة، الثقل، الخفة.. إلخ) التي ننسبها إلى الخطوط والأشكال **بشكل مستقل تماماً عن الأجسام الفنية الموضوعية والحركات التي تهدف الخطوطُ والأشكالُ هذه أن توحيه لأذهاننا**.

فيما يتعلق بالنوع الآخر من الحركات الفعلية أو الأحاسيس العضلية التي يثيرها التفكير في مثل هذه الأشياء أو الأفعال الممثَّلة، مثل الأحاسيس القادرة على الإمساك بشيء، أو على نقل الحركة من النوع الذي ألمح إليه السيد "بيرينسون" وأيضاً البروفيسور "جروس" في جزءٍ من نقاشه، فهذه، أو الحالات الذهنية التي تنتجها أو التي تنتج عنها -لا ريب- تؤدي دوراً، وربما دوراً مهماً، في مجموعة الظواهر شديدة التعقيد والتنوع المرتبطة بالأعمال الفنية. ولكن على الرغم من أنها قد تعزز أو تخفف؛ أيْ على الرغم من أنها قد تؤثر بعشرات الطرق فيما ينتج عن انتباهنا الجمالي وتأثيراته الممتعة أو المؤلمة؛ أيْ أثره "العاطفي"، إلا أن منشأ هذه الحالات الذهنية هو من فعلِ إدراكٍ وتعرُّفٍ على ما تُشبهه الأشكالُ البصرية أو توحي به، ولا يمكن لوجودها أن يفسر التفضيلات لخصوصيات تلك الأشكال بشكل مستقل عن وجود فعلِ تعرُّفٍ ما. أنا أول من يعترف بأن "المتعة الجمالية"، أو، كما يجب أن أُفضّل تسميتها، "المتعة الفنية"، تحتوي على عوامل فكرية وأخلاقية ودرامية تمثيلية، وعلى العديد من العوامل المهمة الأخرى إلى جانب عامل إدراك وفهم الشكل البصري، لكنني أرغب في إبعادها هنا عن النقاش الحالي،

وهو النقاش نفسه الذي سبق لي أن كتبته كعنوانٍ يعبّر عن الصفات الجوهرية للشكل؛ أي "الجمال والقبح".

يرتبط النصف الآخر من حركات المحاكاة المزعوم وجودها، والأحاسيس العضلية، ارتباطاً مباشراً بالفرضية القائلة: إن التأثير المقبول أو التأثير غير المرغوب لأشكالٍ معينة يرجع إلى أن فهمَ هذه الأشكال يقترن بتغيراتٍ في التنفس والتوازن وبغيرهما من الوظائف الحيوية المرتبطة بهما ارتباطاً وثيقاً. وهنا مرة أخرى، أود أن أضع تحفّظاً شَرطياً، وهو أنني مقتنعة بعمق بأن أيّاً من المتعة والاستياء يعود إلى مجرد إدراكٍ وفهم للشكل البصري لكونه قد تعزز وتصاعد بشكل هائل من خلال كلٍ أنواع الاستجابات العضوية، التي تعتمد في جوهرها على وظائف مختلفة بالمطلق (أشار السيد سانتايانا Santayana إلى زيادة الحساسية الجمالية المرتبطة بالتطور الجنسي). في الواقع، أعتقد أن من الممكن تصور -وإن لم يكن ذلك مُرجَّحاً- أن الظواهر الجمالية **المركزية** الممثلة لتفضيل الشكل أو النفور منه قد تدين بتسعة أعشار صفتها العاطفية إلى الاستجابة العضوية[1] المتعلقة بها، من خلال بعض مجموعات الوظائف،

---

1 "تيتشنر"، كتاب "الشعور والانتباه" (1908)، ص. 159: "أعتقد شخصياً الآن أن الأحاسيس العضوية تؤدي دوراً مهماً، ليس في الشعور والعاطفة فقط، بل في الكثير من أقسام الحياة العقلية الأخرى: في تكوين الأحكام الحسية، في آلية الذاكرة والتعرف، في دوافع الفعل، في التصور الأساسي للذات... حسناً! أعتقد أن الأحاسيس العضوية هي المسؤولة عن أبعاد الإثارة -الاكتئاب والتوتر- الاسترخاء... عندما ألاحظ اختلافاً في المتعة وعدم المتعة أثناء الحياة اليومية -أي اختلاف في مستوى الإحساس الشعوري- أميل إلى أن أقول إن سببَ ذلك هو الأحاسيس العضوية المصاحِبة.

مع الخصائص العقلية، وربما المترافِقات العضلية لـ حالات "التفضيل" و"النفور" على هذا النحو، وأن بعض التجارب الجمالية "المؤثرة" قد تكون ناتجة بالأحرى عن إيماءة نفسية (أو ربما جسدية) **للبحث** عما كنا نفضله بالفعل، **والإمساك به، والتشبث** بما فضلناه مسبقاً أكثر من التشبث بفعل التفضيل نفسه، لكن هذا التفضيل الجمالي، حتى لو تخيلنا أنه لا يمتلك سوى قليل من صفة عاطفية بذاته، سيظل مُعوَّلاً عليه، والفرضيات التي قدمتْها "كليمنتينا أنستروثر-طومسون" وأنا في مقالة "الجمال والقبح" تُحْمَلُ كلها على المرافِقات المزعوم وجودها أو المحتملة، الجوهرية والثابتة، لإدراك الشكل في حد ذاته، ولا تُحْمَلُ على أية ظاهرة ثانوية متعلقة بالمحاكاة الدرامية و"الإشعاع" العضوي، ومن خلالها قد يكون، أو لا يكون، تفضيلُ الشكل الجمالي معقداً.

فيما يتعلق، إذاً، بهذه الظاهرة الجمالية المركزية للشكل البصري التفضيلي، هناك سؤال يطرح نفسه[1]: هل يترافق فِعلُ الإدراك البصري للشكل بـ (1) تكيفات وتغيرات عضلية غير تلك الموجودة في العين نفسها؛ و(2) تعديلات وتغيرات في وظائف التنفس والتوازن وتغيرات عضوية أخرى تترتب على ذلك؟ بعبارة أخرى: هل الظواهر الجسدية الموصوفة في مقالة "الجمال والقبح"، والظواهر الجسدية المماثلة الموصوفة في مقال البروفيسور "جروس" الأخير حول

1 الدكتور "ليجوفسكي" (Legowski)، وهو تلميذ "كولبه" الذي سجل (في "مساهمات في علم الجمال التجريبي"، 1908) سلسلةً من التجارب الأكثر إثارة للاهتمام باستخدام أشكال هندسية بسيطة، يرى أن "الاشتراك الشخصي في العمليات المقترحة (أي التفسير وفق مبدأ المحاكاة للأشكال الهندسية-الكاتبة "فيرنون ليْ") يعتمد على تنشيط الأحاسيس العضوية اللحظية وبواعث الحركة".

"المشاركة الشخصية الجمالية"، سببٌ أو نتيجةٌ للتفضيل الجمالي لخطوط وأشكال معينة؟

يظل هذا السؤال مفتوحاً، وبعد تقلب كبير في الرأي حول الموضوع، أعترف بأنني في الوقت الحالي في حالة عدم يقينٍ مطلق، ويبدو لي أن مسألة المنشأ الجسدي أو النتائج الجسدية للفعل النفسي للتفضيل الجمالي للشكل يجب عرضها ليس على الكثير من المراقبة الاستبطانية فقط، بل هي بحاجة أكبر إلى أن تُعرَض على الفحص الفسيولوجي أو النفسي-الجسدي. هذا السؤال مترابط مع فرضية "لانغ-جيمس" عموماً. وعلى الرغم من أن فرضية الصلة بين الجسد والنفس في الظاهرة الجمالية ستتشارك المصير نفسه الذي ستصل إليه فرضية "لانغ-جيمس"، فإنّ هذه الفرضية، كما أعتقد، قد يتم إلى حدٍّ كبير قبولها أو رفضها في النهاية كنتيجة للتحقيقات في الظاهرة الجمالية. هذه ليست مسألة، على ما أعتقد، حول الجماليات بقدر ما هي حول علم النفس، أو بالأحرى علم وظائف الأعضاء النفسي، ولكن بغض النظر عن كل هذه الأسئلة المتعلقة بالتوازي، أو ربما بتداخل العمليات "الجسدية" و"الذهنية"، يبقى هناك سؤال حول اهتمامنا بالأشكال المرئية لذاتها ورضانا وعدم رضانا، وتفسير ذلك من قبل فرضيةِ إسنادِ أنماطِ تجربتنا الديناميكية ("الأفكار الحركية" كتمييز لها من "العمليات العضلية") إلى الأشكالِ التي يكون إدراكها ناتجاً ليس عن النشاط الجسدي لأعيننا فقط، بل عن الأنشطة "العقلية" (وربما الجسدية في نهاية المطاف) من قياسٍ ومقارنةٍ ودمجٍ للبيانات البصرية؛ ويرافقها إحياء للتجربة الحركية كتمييز لها من الأحاسيس العضلية في ما نسميه "عقلنا".

مثل هذه الفرضية -وهي في كثير من النواحي تُطابِق[1] الأساسَ النفسي الذي حاكَ حوله البروفيسور "ليبس" مفرداته الميتافيزيقية لفرضيته "التقمص العاطفي"- أود مرة أخرى أن أقبلها باعتبارها الوحيدة التي تعالج المشكلة المركزية للجماليات، وهي تفعل ذلك وفقاً لـ حقائق ونظريات علم النفس الحديث.

هذه هي الفرضيات الواردة في ذاك المقال عن "الجمال والقبح"، الذي سيظل تصحيحُ حقائقه ونظرياته والتوسعُ فيها يجدُ لي ولمعاوِنتي عملاً نقوم به، وأنا على ثقة بأن خبراء علم الجماليات الأصغر سناً قد لا يَفيدون فقط مما أنجزناه، بل أيضاً من الأخطاء ذاتها التي ارتكبناها.

---

1 على الرغم من أن هذا الكتاب قد صار بين يدي الجهة الطابعة، لا أستطيع أن أُقصي متعةَ الرضى بأن أقتبس من البروفيسور "كولبه" تلخيصَه لنتائج بعض تجارب "جورج مالكولم ستراتون" (George Malcolm Stratton) (الوضع الحالي لعلم الجمال التجريبي، 1907)؛ لأنني أجد فيه ما يدعم وجهات نظري، ليس من جهة السيد "ستراتون" فقط، بل من جهة الأستاذ "كولبه" نفسه:
"لذلك يجب أن ننظر إلى الموضوع الجمالي باعتباره تمثيلاً نفسياً أو مركزياً فقط؛ فهو يعتمد على الانتباه والتخيل، والفهم النشط والتعاطف، أكثر من اعتماده على الأحاسيس الجسدية. فكرة "الحياة" وقوى "الحياة"، والقوانين الموحِدة، والترابط الذاتي للكلّانيات، والتعاطف وحب المشاركة في نشاط تعاوني-تنطوي كلها على ماهية التقدير الجمالي للأشكال المكانية. الأحاسيس التي نختبرها في تقليد الأشكال المرئية ليست سوى وسائل فرعية لجعل الانطباع أكثر شخصانية وحياةً. يمكن مقارنتها مع طبول وصنجات الأوركسترا. ويضيف البروفيسور "كولبه": "إن العثور على هذه الآراء بشكل خاص أكثر في حالةِ محقِّقٍ من أمريكا لَهُوَ أمر مُرضٍ للغاية". لذلك قد أقبل هذه الآراء على أنها وجهاتَ نظر الأستاذ "كولبه" الخاصةَ به، وأشير إلى أنها تتفق حقاً مع فرضية "ليبس" والموقف الحالي للبروفيسور "جروس"".

ملحق «المشكلة المركزية»

I

اقتباسات من كتاب "هوجو مونستربورغ" (Hugo Münsterberg) (مبادئ التربية الفنية) (نيويورك، 1905)، ص 82 وما يليها:

"كل منحنى أو خط أو تقسيم في الفراغ هو، من الناحية النفسية، نظامٌ لأحاسيس حركة العين. هل هذا كافٍ لشرح سبب قبول أو عدم قبول تركيبات أو تقسيمات معينة للخطوط والمساحات؟ بالتأكيد لا... قد يشعّ ويضيء الباعثُ الحركي للدماغ على مجموعاتٍ عضلية أخرى في جسمنا. قد لا تثير نقاطُ الضوء الموجودة على اليمين فقط عضلاتِ العين فتُحرِّك أعينَنا إلى اليمين، لكنها قد تثير الكائنَ الحي بأكمله، فيلتفت كله إلى الجانب الأيمن، ويمد الذراعين في هذا الاتجاه، ويمسك الشيء المرئي باليدين. إن آلية الدماغ لنقل هذا التحفيز إلى عملٍ جسدي موجودة، بل يجب أن تكون موجودة؛ لأن من الواضح أنها شرطٌ للتكيف الموضعي لأفعالنا في الحياة العملية. عندما يطلبُ شيءٌ أو جسمٌ موجودٌ في مجال الرؤية فعلَنا العملي، وربما فهمَنا له، فإن نظامَ دوافع الحركة ذي الصلة الموضعية يتفعّل من خلال الانطباع العينيّ. الشيء المرتفع الموجود في مجال الرؤية يحوّل الجسم كله باتجاه الأعلى، والجسم المنخفض يحوله باتجاه الأسفل.

"الآن هناك ثلاثة احتمالات، ثلاث حالات، يمكننا فصلها بوضوح على المستوى النظري، على الرغم من عدم وجود حدٍّ فاصلٍ قاطع على المستوى العملي، وتم العثور على الكثير من التوليفات وعمليات الإرسال اللانهائية بين الحالات الثلاث؛ الحالة الأولى هي تلك التي يكون فيها الباعث الحركي موجَّهاً إلى الجسم، ثم يجد العضويةَ منخرطةً في أنشطة ومشاغل أخرى في إمرة انطباعاتٍ أو أفكارٍ أكثر حيوية من ذلك الباعث، ومن ثَمّ تُثبَّط الاستثارةُ الجديدة؛ أي إن العيون تتابع الخطوط العريضة للأشياء المرئية، لكن الجسم ككل يظل غير متأثر. هذه، بطبيعة الحال، هي الحالة الأكثر شيوعاً. نرى في كل لحظة الكثيرَ من الأشكال، لكنها لا تلفت انتباه العضوية خارج مقلة العين، والنتيجة هي أن الأشكال تصبح مجرد مسافات واتجاهات موضعية. الحالة الثانية هي تلك التي تطلب فيها الأشياءُ الموجودةُ في المجال البصري منا إجراءً وفعلاً؛ ويتم، بطبيعة الحال، تحديد إذا ما كنا نقترب من الشيء أو نهرب منه، وإذا ما قمنا بتغييره بطريقة أو بأخرى، من خلال خصائص هذا الشيء، لكنّ التكيف الموضعي العام يعتمد بالضرورة على أشكاله الموضعية؛ نحن نمسك الشيء من خلال موضع مقبضه، ونضع قدمنا على موضع رصيف المشي، وما إلى ذلك... في هذه الحالة الثانية، يُنتج الانطباعُ البصري حركةً جسدية، لكن ما يقابله من إحساسٍ بالحركة يُشعَر به كحالةٍ للشخصية الخاصة بالمرء، كمؤشر على رد الفعل الذاتي. ندرك الشيء وندرك أنفسنا على أننا نحن من يقوم بالعمل... قد نقول بشكل عام: عندما يربط الانطباعُ البصري المعيّن نفسَه بفكرة تأثيرٍ أو تغييرٍ مستقبلي، فإن الدافع الحركي الناجم يتم الشعور به وتفسيره

على أنه نشاطنا الخاص الموجه نحو الغاية المستقبلية، لكنّ حالةً ثالثة ممكنة. قد يستغرق الانطباعُ البصري بحالته الحاضرة وبذاته فقط ذهنَنا؛ وبعد ذلك سيُفرغُ المحرّك للعضوية شحنةَ نفسه، ويقودُ إلى توترات موضعية وأحاسيس حركية. هنا يختلف الدافع عن الحالة الأولى، فهو ليس مضبوطاً بحركات تعمل لمصلحة الأشياء الأخرى؛ لأن الافتراضَ المسلَّم به هو أن شيئاً واحداً فقط يملأ أذهاننا. من ناحية أخرى، لا يمكن أن يؤدي الدافعُ الآن إلى فعلٍ عملي، كما في حالتنا الثانية؛ لأننا رأينا كيف أن كل إجراء عملي ينطوي على فكرةِ وجوبِ الوصول إلى غاية؛ متجاوزاً بهذا الانطباعَ الحالي الذي، وفقاً لهذا الافتراض، يملأ العقل كله. وهكذا إن قمع وتثبيط فكرة الغاية العملية المستقبلية يخلق من ثَمَّ قمعاً للحركة الخارجية الحقيقية، وهي نتيجة نجمتْ عن العضوية عن طريق تحفيز عصبي للعضلات المضادة. ووفق هذا نجد أن ما يُصدره الدافعُ الحركي ليس حركةً فعلية، بل نظاماً من توتراتِ شد وجذب وانقباضاتٍ مما يسبغ علينا شعوراً ذاتياً بالإجهاد، والبذل المُضني، والتوتر، والاتجاه، وجهد الحركة، لكننا أيضاً قد افترضنا عدم وجود شيء في أذهاننا يتجاوز فكرة الانطباع البصري؛ ومن ثَمّ نحن لا نفكر في أنفسنا كأشياء أو أجسام موضوعية، أي كشخصيات تجريبية؛ كل فكرة تتعلق بأنفسنا وأفعالنا ستقودنا بعيداً، وسترتبط الانطباع المرئي بشيء آخر. (أ.)[1] **لا بد أن النتيجة هي ألّا يُتصوَّرُ الشعورُ بالإجهاد والاندفاع الذي يعتمل فينا في أجسامنا، بل سنسقطه على الانطباع البصري؛** ومثلما كانت

1 يُهدَف من (أ.) لفتُ انتباه القارئ إلى التشابه بين الفقرات التي تم تمييزها بالكتابة المائلة وبين كلماتي الخاصة في فصلَي "المشكلة المركزية"، و"الاستجابة الجمالية".

تنضم الأحاسيسُ البصرية طوال الوقت إلى أحاسيس حركة عضلة العين، فكذلك في هذه الحالة **تندمج الأحاسيس المتأتية من النظر للشكل المرئي والأحاسيس المتأتية من عضلة العين مع أحاسيس التوتر الجسدي،** وبينما تعطي الأحاسيسُ العضلية من العين القيَمَ الموضعية ونِسَبَ المسافات إلى الانطباعاتِ الضوئية، وتبني من ثم أفكارَ الأشكال الهندسية، فإنّ هذه **الأحاسيس بالاندفاع والانفعال تمنح الأشكالَ البصرية عنصراً من القوة والطاقة. نحن أنفسنا نشدّ ونقبض عضلاتنا، لكننا نشعر كما لو كانت الخطوط هي التي تشدّ وتخِز،** تُلوي وترفع، تمارس ضغطاً للأسفل ودفعاً للأعلى؛ باختصار، بمجرد أن يُعزَل ويُفرَد الانطباعُ البصري إفراداً فعلياً، وتُستبعَد جميعُ الأفكار الأخرى استبعاداً فعلياً، **فإن الدوافع الحركية لن توقظ أفعالاً كنا نظنها أفعالَ أنفسنا، بل ستوقظ مشاعر بالطاقة ستؤخذ على أنها طاقات للأشكال والخطوط البصرية... في الاستنباط الجمالي... الخطوط تعني طاقات،** بينما في كل علاقة عملانية أو استنباط علمي الخطوط تعني فقط المسافات.

"ولكن يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك. إذا كانت الطاقات التي نشعر بها في الخطوط هي **إسقاطات خارجية لطاقاتنا، فإننا نفهم الأسبابَ النفسية التي تجعل تراكيب معينة للخطوط ترضينا وغيرها لا يرضينا... لا بد أن تكون على نحوٍ تتوافق فيه مع الطاقات الطبيعية لعضويتنا، وتمثل التناغمَ في وظائفنا العضلية؛** لأن كل تدخل في **التحفيز العصبي الطبيعي لنظامنا سيحوّل انتباهَنا إلى أجسامنا، ومن ثم يقضي على العزلة والإفراد؛** ستظهر البواعث على الحركة مرة أخرى كأنها حالاتنا نحن. **على سبيل المثال، نحن**

كائنات متناظرة، فالحركة الطبيعية تتوجه موزعةً بالتساوي إلى اليمين وإلى اليسار؛ ونتيجة ذلك أننا نطلب من علاقة التمثيل بين الخطوط أن تظهرها متوازنةً بعضها إلى بعض. ومن ناحية أخرى، لا يوجد في عضويتنا تناظرٌ بين النصفين العلوي والسفلي؛ **نشعر في طاقات عضلاتنا بأن على الجزء السفلي أن يمنحنا الاستقرار والثبات فيما النصف العلوي يتمتع بحرية الحركة في الأفعال.** والنتيجة أننا لا نريد تناظراً شاقولياً في طاقات أشكالنا البصرية؛ فلا بد لها أيضاً أن تُظهِر الاستقرارَ في الجزء السفلي، والحرية والسهولة في الجزء العلوي. في كل حالة يجب أن يكبر الاهتمام، ومن ثم الجمال، مع تعقيد الطاقات الداخلة في العملية؛ التوازن الثنائي للتناظر الهندسي الصارم هو من ثم أقل إثارة للاهتمام من توازن تركيبات في الخطوط غير متكافئة تناظرياً، على سبيل المثال، تتم موازنة طول الخطوط على جانب واحد من خلال غرابة المنحنيات أو من خلال التواءات الخط للخارج، أو عبر ثقل تركيبة خطوط على أخرى. **كلما كانت الدوافع الحركية، التي تنعكس في وعينا، أكثر ثراءً وتشعباً، كانت القيمة الجمالية للشكل أعلى، ولكن حتى التصميم المتناظر البسيط سيكون مكتمل الجمال لأنه يتوافق، من خلال الطاقات التي تعبّر عنها خطوطُه، تماماً مع طاقات شخصيتنا...** تعمل الانطباعات البصرية للخطوط الإطارية كمحفزات لبواعث الحركة لكي تدفعنا نحو المركز؛ إنها تشير إلى المناطق التي لا يجب أن نتحرك بعدها، وهذا التأثير الحركي، الذي يمارَس من جميع الجوانب في الوقت نفسه، يجب أن **يركّز طاقتَنا الحركية بالكامل** على المركز؛ حيث يحصل كل باعث حركي على تعزيزٍ جراء قُربه من المركز... إلخ...

لا يوجد شكل ولا تركيبة خطوط لا يمكن فهم جمالها التشكيلي من الناحية النفسية عبر تطابقها مع الطاقات الحركية الطبيعية لجسمنا، لكن يجب ألا ننسى أبداً أن هذا كله لم يصحّ إلا بسبب حالة وحيدة هي تلك التي يكون فيها الانطباعُ البصري هو الفكرةَ الوحيدة التي **تملأ أذهاننا وبعزلة تامة**؛ فبمجرد أن نربط الانطباع بأفكارٍ تفضي إلى ما يتجاوزه، **سيصبح تفسيرُ التفاعل الحركي على أنه نشاطنا نحن وليس طاقة الخطوط..** ببساطة لأنه في مثل هذه الحالة الخطوطُ (في خريطةٍ جغرافية) لا تدخل في الحسبان".

بينما يذكر البروفيسور "مونستربورغ"، في إجابته على **استبيان** (مشابه لذلك الذي أجاب عنه البروفيسور "جروس" أعلاه)، أن مثل هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عنها إلا "على أساس تحليل تجريبي دقيق". يبدو من المحتمل أن الجمل اللافتة المذكورة أعلاه هي أيضاً نتيجة تحقيق شخصي كبير، ولكن حتى لو كنت مخطئة في هذا الاستدلال من رسالة البروفيسور "مونستربرغ"، وكان يجب أن تكون المقاطع المقتبسة مجرد إعادة صياغة للمصطلحات النفسية والفسيولوجية للأقوال التي تم الإدلاء بها (بشكل مستقل بعضها عن بعض) في كتاب "ليبس" (الجماليات المكانية) وفي مقالة "الجمال والقبح"، يبدو لي أن حتى مجرد تبنّي هذه المفاهيم من قبل أحد أبرز الباحثين النفسيين والفيزيائيين سيشكل تأكيداً مهماً لقيمتها العلمية.

II

اقتباسات من "تيتشنر"، في كتابه (علم نفس الشعور والانتباه) (1908)، ص 262:

"كلما تتابع، في حالة الانتباه، محفِّزَين بشكل فوري، فإنهما يشكلان كُلاً متصلاً".

"تيتشنر"، في كتابه (علم نفس الشعور والانتباه)، ص 313:

"قد نفترض أن الانتباهَ في بداياته كان ردَّ فعلٍ محدداً حسيّاً وحركيّاً على حد سواء على منبّهٍ واحد. ومع زيادة حدة أعضاء الحواس، قد يلفت اثنان أو أكثر من المحفزات المتباينة، كل في حد ذاته، انتباهَ العضوية. هنا، في التنافس الحسّي وتضارب المواقف الحركية، ستحدث ولادةُ الاهتمام النشط الفاعل. عندما بعد ذلك تتفوق وتعلو الصورةُ على الإحساس، **فإن التضارب والتنافس ينتقلان بنسبة كبيرة إلى حقل الأفكار**، ونجد بالنتيجة ذاك الفصل بين المواقف المستقبِلة والمفصِّلة والمنفِّذة، التي تحدثت عنها لتوي".

لقد قمت بتحديد جملة البروفيسور "تيتشنر" بالخط المائل؛ لأنها تشير إلى "ليبس" وإلى وجهة نظري الخاصة عن "التقمص العاطفي".

"تيتشنر"، في كتابه (عمليات الفكر)، ص 20: "في عام 1904 لم أكن متأكداً مما إذا كنت أمتلك صوراً حركية حرة أو لا. لم أتمكن من تحديد إذا ما كانت ذكرياتي الحركية متخيَّلَة، أو تنطوي

على إعادة فعالة للأحاسيس الأصلية ولكن بشكلٍ أضعف وأقل قوة... كنت بالكاد لتوي قد سجلت الصعوبة التي تواجهني عندما تم العثور على المعيار... يمكن صياغته بشكل تقريبيّ بعبارة مفادها أنّ الحركة الفعالة تُشركُ في التأثير دوماً عضلاتٍ أكثر مما يستلزمه الأمر، بينما تقتصر الحركة المثالية على مجموعة محددة بدقة من العضلات المطلوبة. وستلاحظ الاختلاف من فورك -بشرط أن يكون في جعبتك صور حركية- عندما تقارن إيماءةً فعلية للرأس بالإيماءة العقلية التي تدل على علامة الموافقة على رأي منطقي، أو عندما تقارن التقطيبة العابسة الفعلية وتجعيدة الجبهة بالتقطيبة العقلية العابسة التي تعطي علامة الحيرة؛ فخطوط العبوس والإيماءة المحسوستين تكون خشنة وقاسية؛ أما الإيماءة والعبوس المصوران فمرسومان برهافة ونظافة بلا شائبة... يبدو أنني أجد (أيضاً) أن الصورة الحركية والإحساس الحركي يختلفان في جميع النواحي الأساسية وعلى وجه التحديد حيث تختلف الصورة البصرية عن الإحساس البصري".

ومن ثم إن هذه **الصور الحركية** هي التي ميّزها البروفيسور "تيتشنر" عن **الأحاسيس** الحركية التي ربما تكمن، في رأيي، وراء ظاهرة التعاطف الديناميكي الشكلي.

III
تجارب مختبر»فورتْسبورغ»

"إيما فون ريتوك" (Emma von Ritoók)، في ورقتها البحثية المعنونة "حول تحليل التأثير الجمالي"، في "مجلة الجماليات"، المجلد الخامس، العددان 3 و4، 1910.

تحليل الآنسة "فون ريتوك" الرائع وجدولة التجارب الجمالية (التي أجرتها باستخدام الفانوس السحري) في مختبر البروفيسور "كولبه"، على نفسه، وعلى تسعة من طلابه، يحتوي على بعض البيّنات ذات الدلالة، وعلى بعض التعميمات المهمة حول "التقمص العاطفي" و"المحاكاة" و"الأحاسيس الحركية"، لكن على الرغم من أن ورقتها البحثية هي دراسة مسحية استكشافية لجميع البيانات النفسية المرتبطة بالانطباعات الفنية، من المستحسن تحليل الإجابات ككتلة كاملة من وجهة نظري، بدلاً من دراسة الأجزاء التي قدمتها "فون ريتوك" فقط، ووضعتْها تحت عناوين خاصة بها.

في المقام الأول، تقسم "فون ريتوك" "التقمصَ العاطفي" إلى **شخصيّ وموضوعي**، أو بالأحرى موضوعيّ وشخصيّ بما يتماشى مع الطريقة التي يجري وفقها فقط نَسبُ نمط الوجود إلى الشكل البصري المرئي أو إلى الجسم الموضوعي الذي نتعرف عليه وندركه، أو ما يختبره الشخصُ موضوعَ التجربة ثانوياً؛ وهذا يعني أن "التقمص العاطفي"، الذي أدْرسه في تفسير مسألة تفضيلنا مجرد شكلٍ دون

آخر في مجال الشكل، لم يتم فصلُه وفرزُه بشكل كافٍ، لأغراض دراستي، عن "التقمص العاطفي" من النوع البشري أو الدرامي الذي يَنسب تجربتَنا **العاطفية** إلى الشخص أو إلى الشيء الذي نتعرف عليه ونراه َممثَّلاً في هذه الأشكال. وبعد إجرائي هذا التحفظ، أعتقد أن من المفيد الاقتباس من ورقة "فون ريتوك" الثانية، ص (524): "أصبح من الواضح أن التفاعل الحركي لا يكون ثابتاً بعلاقةٍ سببيةٍ مع "التقمص العاطفي". عَمِل هذا التفاعل الحركي، في حالة "الأشخاص من ذوي النمط الحركي" (في التجربة)، على دعم مؤشر الحركة التعبيرية الذي لم يكن كافياً لديهم (أي الحركة التعبيرية المتمثلة- " فيرنون ليْ"). وحيثما وُجدَتْ هناك عادةٌ فنية أكبر لم يكن للتفاعل الحركي أهمية تُذكَرْ؛ حيث يتم في مثل هذه الحالات فهمُ موقفٍ مضخم الأبعاد أو أكثر تعقيداً دونما محاكاة"؛ ومن ثم إن هذا التعميم من جانب "فون ريتوك" سيدلّ، بطريق القياس، على أن إسنادَ أنماط الحركة والطاقة إلى الأشكال البصرية؛ أيْ ما أسميه **"التقمص العاطفي" الجمالي المحض**، يمكن أن يوجد **دون** أن ترافقه التفاعلات الحركية، وأن عملية الانتقالات الحركية مثلَ هذه (سواء ظهرت في الخارج فعلاً أم كان يُشعَرْ بها فقط) قد تكون وسيلة لتأييد أو توضيح أو تأكيد تعاطفٍ جمالي غير مطوَّر بشكل كافٍ؛ أي التعاطف الذي يجعلنا نَصِفُ الخطوطَ والمستويات من منظور الحركة والإرادة. يتضح هذا من خلال حقيقة أن الشخصَ في تجربة "فون ريتوك" رقم 2، وهو شخصٌ يتمتع بعناية استثنائية بالشكل الجمالي، لا يذكر أبداً أي نوع من الأحاسيس الحركية، أو حتى يشير إلى شيء مثل "تتبّع الخطوط": الوصف الذي يعطيه للأعمال الفنية

المعروضة ومشاعره تجاهها يتعلق بالعلاقات الخطية والتشكيلية (التكوين) للعمل نفسه. تتمثل الإشارة الوحيدة **لنشاطه في ملاحظته** أنه "مشغول طوال الوقت بمحاولة إحضار أحد الشخوص الفنية في الصورة إلى الأمام". ومن ناحية أخرى، تحدث الشخص رقم 3 في التجربة عن: "تباينٍ في الاتجاهات، فالفم (أي في الصورة) مسحوبٌ إلى الأسفل، والعينان إلى الأعلى، ما أضفى سحراً معيناً"؛ ويتحدث أيضاً عن: "إحساسٍ (التقمص العاطفي) كثير الوضوح لشيءٍ مرح، حُر، لشيءٍ ينفتح إلى الأمام"... "إنني أنزل بنظري للأسفل"... "على تضادٍ مع الارتفاع. لدي تعاطفٌ موضوعيّ". ويزيد أيضاً: "الانطباع الأول هو عن موقفٍ تأهُّبٍ واستعداد؛ تابعتُ الخطَّ للأعلى يميناً ويساراً- قمت بإسقاط من جانبي للتمثلات (حركية؟) الصادرة لا إرادياً داخل شخصية التمثال....". أيضاً، في وصفٍ جمالي-عاطفي ساحر جداً لتمثال "ديادومينوس"[1*]، يقول هذا الشخص: "انتبه بشكل متناوب إلى **الخط** وإلى الفعل الموحى به... هناك قدر معين من التمثُّل الحركي كما لو أنّ شخصاً يميل بجسده بطريقة مماثلة، نوعٌ من **وعدٍ** خافت أو عزاءٍ رقيق عليه".

هنا الشخص رقم 3 موضوع التجربة هو الذي يتطوع بالرأي الآتي: "ما أعدّه النقطةَ الأساسية (أي في العمل الفني- "فيرنون ليْ") هو **خضوع الوسائل الفنية للشيء المراد تمثيله**"؛ وهذه ملاحظة

---

1 * "ديادومينوس" هو تمثال للنحات اليوناني "بُولِيكلَيْتُوس" الذي عاش في القرن الرابع ق.م، ويصور التمثالُ فائزاً بمسابقة رياضية في إحدى الألعاب، وهو يرفع ذراعيه لعقد شريط الإكليل الذي يُمنح للفائز. يقف الشخصُ المنحوت بثقل وزنه على قدمه اليمنى، وركبته اليسرى منحنية قليلاً، ورأسه يميل قليلاً إلى اليمين، ويبدو مستغرقاً في التفكير.)المترجمة)

تُظهر، على أقل تقدير، درجة قاصرة من **التعاطف الجمالي**، إذا كان للتعاطف الجمالي أن يُقاسَ من خلال الاهتمام بالشكل.

يخبرنا الشخص رقم 8، موضوع التجربة، متحدثاً عن تقنية الضوء الإسقاطي في الفانوس السحري "لفرسان معبد البارثينون": "أنا مسرور جداً. شعور في جميع أنحاء جسدي مثل الأحاسيس العضوية المكثفة، وشعور بالبهجة، ربما جسدياً أيضاً، لكنه مبهمٌ جداً لا يمكنني التأكد منه. هذا الانطباع الأول نجَم عن الخطوط. كم يجلس بخفة وطبيعية أحد هؤلاء الفرسان!". ولكن الشخص نفسه رقم 8 يُظهِرُ نفسَه على أنه غير قادر على الحصول على أي رضا من شكل وتكوين لوحة "المسيح الميت" لـ "هولباين" (Holbein)، ويبدأ وصفه بعبارة "رعب وكأنه آتٍ من شيء رهيب مروِّع..."، ثم ينتهي بالرعب من الفكرة الموحية بأشخاص يدفنون أحياء، و"السخط على الفنان الذي يمكن أن يمثل مثل هذه الأشياء". يقول الشخص رقم 7، موضوع التجربة، عن لوحة "المسيح الميت" نفسها لـ "هولباين"، في تباين لافت يتألف من ميل إلى أحاسيس حركية مع اهتمام غامر بالشيء المتمثِّل بدلاً من الشكل المرئي: "لم أختبر سوى استمتاع متواصل بـ **التمدد، الركود بشكل مسطح**. لا إحساس بالحركة. لم أفكر في المسيح على الإطلاق". هذه الإجابة تُظهر تعاطفاً جمالياً واضحاً للغاية غير مصحوب بأحاسيس حركية أو مقلِّدة.

كل هذا قد يكون محض مصادفة، ويلزم إجراء تجارب معملية خاصة ومتنوعة لتحديد إذا ما كانت عرَضية محضة؛ غير أن المصادفة، رغم محدودية دلالتها، تؤكد شكوكي في أنه سيُكتَشَف أن الأحاسيسَ المُحاكِية والحركية لا يؤثر غيابُها في ثباتِ العوامل

الأخرى[1]•، في تناسبٍ **عكسي** مع التعاطف الجمالي أو التعاطف مع الشكل.

العامل الذي لا يؤثر غيابه في ثبات العوامل الأخرى: كيف لي أن أفسّر التناقض الظاهر الذي قدمّتْه حالةُ معاوِنتي، التي من الواضح أنها تمتلك التعاطف الجمالي والأحاسيس الحركية والمحاكِية إلى أقصى حد، حيث كانت هي أول من جعلني أفهم وجود أيّ من الظاهرتين؟ إن حالة الآنسة أنستروثر_طومسون هي، كما أعتقد، على النحو الآتي: لديها درجة عالية من التقمص العاطفي الجمالي: أي الجمالي **الشكلي** المحض، (يبرهَن على طبيعة التعاطف الجمالي الشكلي المحض من خلال عدم الاكتراث بالموضوع أو الشيء المتمثِّل)، وهذا قد تم تطويره من خلال التدريب الفني في الرسم والنمذجة وتحليل التكوين الصوَري، ومن خلال عادة إدامة الانتباه البصري بشكل ثابت؛ وهذا الاهتمام التعاطفي **المدرَّب** يؤدي بشكل طبيعي إلى عادة التفكير في الأعمال الفنية من حيث الحركة والاتجاه، ومن حيث كل تنوع ممكن لنواتج الطاقة والانتباه.

من ناحية أخرى، تزامُنُ وجودِ سهولةٍ أكبر في تأمل الأعمال الفنية المترافق بخصوصيات معينة في التنفس، والانطباعُ الكبير الذي يتركه هذا التزامن على عقلٍ يتكهن باستمرار **حول مسألةِ تفسيرِ تفضيلاتِ الشكل**، ربما انبثقت عنه عادة وقوة مراقبةٍ، وربما إنتاج، أيّ ظاهرة حركية يمكن أن تصاحب الاهتمامَ الجمالي. بعبارة

---

1 • أوردتْ الكاتبة تعبيراً باللغة اللاتينية "caeteris paribus" وهو بمعنى أنه العامل المعزول في المعادلة الذي تبقى العواملُ الأخرى بعد عزله على ثباتها، مما سيؤدي لتحديد المسبب الرئيسي. (ملاحظة المترجمة)

أخرى، أعتقد أن معاوِنتي ربما معتادة بشكل طبيعي على التعاطف **الموضوعي** المجرد، مثلها مثل الأشخاص رقم 2 و7 في تجارب "فورتسبورغ"، لكنها قد تدرّبتْ، بسبب مصادفة أوحت بوجود الفرضية التي كان يجري السعي خلفها، وذلك عن طريق تأملٍ مكثف ومطوّل (و**لدقائق** بينما تجارب "فورتسبورغ" لم تتجاوز **ثواني**) للسلوكات التي تسلكها المرافِقاتُ الحركية والمحاكاتية التي تنتمي عادةً إلى نوع جمالي أكثر بدائية؛ حيث يتم استبدالها، في حالات التعاطف المتطور مع الشكل الفني، بالوعي الذي تعبّر عنه صياغات مثل "**الخط يفعل** كذا، والتكوين الفني **يفعل** كذا، والعمل الفني **يفعل** كذا"، وما إلى ذلك، بدلاً من صياغات حركية ومحاكاتية مثل "عندما أنظر إلى العمل الفني **فإنني** أفعل كذا وأقوم بكذا"... إلخ.

الشخص التاسع في تجربة "فورتسبورغ" أجاب بما يأتي، حيث يشْبه تعبيرُ صياغة إجابته، إلى حد ما، صياغةَ بعض تجارب معاوِنتي: "جيد جداً، أسعدني ذلك كثيراً... متابعة **لا** إرادية للخطوط متجهة للأعلى، ومع هذه المتابعة يأتي من فوره الشعورُ بأنني أرتفع، وأذهب إلى الأعالي. أقوم بحركة للخلف؛ تنفسي أكثر عمقاً. لقد رأيت الخطوطَ تتقاطع. بدا الأمر كأنني كنتُ أنحني متقوساً للخلف، كما لو **كنت داخل العمل الفني**، وفي اللحظة الأخيرة، كما لو كنت في زاوية صغيرة أتتبع الخطوطَ الجميلة". هذا الشخص رقم 9 (الذي قال في موضع آخر: "لقد قمت بمحاكاة الموقف بشكل لا إرادي، لكن الصورة لم تصبح أكثر حياةً"، وقال: "لا يمكنني تحمل التناظر". لا يُعَدُّ بأي حال من الأحوال من بين الأشخاص الأكثر حساسية جمالية في تجربة "فورتسبورغ"، لكنه يبدو، من ناحية

أخرى، أنه الأكثر حرصاً ودقةً في استبطان الأمور، والأكثر ثراءً بالتفاصيل الاستبطانية. ألا يتزامن هذا مع توضيحي كيفية امتلاك معاوِنتي الكثيرَ من الخبرة الحركية والمحاكاة؟

ملاحظة تمهيدية لمقالة «الجمال والقبح»

الحالةُ الراهنة للنظرية الجمالية، وحتى التجربةُ الجمالية والملاحظةُ، تزيد كلها من صعوبةِ استشرافِ رأيٍ يمكن أن يبقى ليحمل قيمةً لتلاميذ المستقبل في حقل الجمالياًت، ولذلك أعيدُ طباعةَ مقالة "الجمال والقبح" دون إجراء تغييرٍ، أيْ تماماً مثلما نُشرت في "المراجَعة المعاصرة"، في شهر أكتوبر ـ نوفمبر 1897.

تم وضع الأجزاء، التي ساهمت بها "كليمنتينا أنستروثر-طومسون"، داخل أقواس مربعة في بداية الاقتباس، ويمكن اعتبار أنها لا تزال متوافقة مع آرائها وخبرتها، وأي تعديلٍ عليها سيُذكَر في ملاحظة هامشية مذيَّلاً بالأحرف الأولى من اسمها (ك. أ. ط.) ومؤرخاً بـ 1911.

بالنسبة إلى الجزء المتبقي من النص، الذي كتبته بنفسي، أضفتُ ملاحظات هامشية فقط كتصحيحٍ لعبارات تفصيلية، فباقي هذا الكتاب، وعلى وجه الخصوص المَقالة المعنونة "المشكلة المركزية في الجماليات"، يحتوي على جملةِ أدلةٍ كافية حول التعديلات التي طرأت على وجهات نظري منذ سنة 1897. تتألف هذه التعديلات مثلما بات واضحاً للقارئ من تقييمٍ مختلفٍ للأحاسيس العضوية ولأحاسيس المحاكاة في تفسير ظاهرةِ التفضيلات الجمالية للشكل. أقرُّ بأن هذه الأحاسيس ثانوية في أهميتها، وأميل أكثر فأكثر إلى اعتبار التقمص الحركي المتعلق بالشكل، كظاهرة عقلية محضة (مهما يكن

منشؤها العضوي وعلائقها الجسدية)، هو التفسير الأساسي والمباشر للظاهرة الجمالية. في اتخاذي هذا الموقف، أتبع بوضوح خطَّ نظرية "التقمص العاطفي" وفق البروفيسور "ليبس"، لكن معاوِنتي على النقيض من ذلك، فهي لا تزال متمسكة بوجهة نظرنا الأصلية مثلما ستبينه الصفحات التالية، وهي أقرب إلى أن تكون في فئة البروفيسور "جروس" والجماليين الحديثين من أمثال "شمارسو"، الذين أوْلوا تركيزاً مخصوصاً لعمليات المحاكاة والمرافِقات العضوية، أيْ فعلياً "المحاكاة الداخلية" كما يسميها البروفيسور "جروس".

كِلتا الفرضيتين، كما كررتُ باستمرار، ضرورية لتفسيرٍ كاملٍ فسيولوجي ونفسي، ولشرحِ الاختلاف بيني وبين معاوِنتي؛ لأنهً يتعلق بأهمية التفضيل والموقفِ النسبي الأساسي أو الثانوي للفرضيتين، لكني أود أن أوضح، وسأوضح بتفصيلٍ أكثر في تلخيصي، أن نظريتي الحالية عن التقمص الجمالي هي نتاج، أو بالأحرى نسخة معدلة فقط، من النظرية المنصوص عليها في المقالة التالية، وهي نظرية تعود بشكل رئيس ليس إلى ملاحظات معاوِنتي الذاتية فقط، بل تعود أيضاً، كما ستُظهر الأحرف الأولى من اسمها (ك. أ. ط.)، إلى تعميماتها عليها.

بعد أن تحدثتُ عن هذا التعديل في موقفي، يمكنني أن أذكر مجرد قضية تفصيلية تبادلنا فيها المواقع أنا ومعاوِنتي، تتعلق بدرجة واقعية النحت القديم؛ فمساعِدتي، كما هو مفهوم من تطورها لجهة تفضيلٍ واضح لفرضية العمليات العضوية والمحاكِية، قد تخلت عن القولِ إن النحت القديم غير واقعي جذرياً؛ بينما أنا، على العكس من ذلك، اتبعتُ "هيلدربراند" في رؤية أن الاختلافات الجوهرية،

التي تتمثل في إعادة ترتيب الخطوط والمستويات لتبلغ ذروتها في ما يسمى التكوين الأمامي منها، تنأى بالضرورة بكلِّ المنحوتات العظيمة عن أن تمثل أي نماذج بشرية، حتى لو كانت النماذج فيها كاملةً من حيث التوتر والحركة.

"فيرنون ليْ"

في فصح عام 1911

مقالة «الجمال والقبح»

بقلم «فيرنون ليْ» و«كليمنتينا أنستروثر-طومسون»

أعيدَ نشرها من مجلة «المراجعة المعاصِرة» من عام 1897

I

تشكل الحقائق والنظريات، التي نحن بصدد عرضها، محاولةً لإعطاء ظواهر الجماليات تفسيراً مختلفاً عما تقدمه العلوم العقلية الحديثة، لكنه أكثر انسجاماً مع التفكير النفسي في يومنا هذا.

ستسمح لنا هذه الحقائق والنظريات بإهمال بعض القضايا لأنها مجرد قضايا جانبية، كالافتراضات التي يداخلها الشك، مثل غريزة اللعب، وفرضية الارتباط العقلي، فضلاً عن المحاولات المختلفة لتفسير مفاهيم الجمال والقبح من خلال إرجاعها إلى إدراكٍ لمنفعةٍ وعدم منفعة، وأيضاً إلى الانتقاء الجنسي البيولوجي، وإلى بقاء وجود أنشطة بدائية بالية، كما أن هذه الحقائق والنظريات ستُبطل أيَّ لجوءٍ إلى مبدأ ذي منشأٍ مطلق مبهم ما وراء-حسّي، أو فوق الطبيعة.

فحقائقنا التي نسوقها ونظرياتنا، في حال صحتها بالمطلق، ستثبت أن الظاهرة الجمالية ككل هي الوظيفة التي تنظم إدراك الشكل، وأن إدراك الشكل، في الحالات البصرية يقيناً، وفي السمعية احتمالاً، يعني ضمناً المشاركة النشطة لأهم أعضاء الحياة الحيوانية -تغيير مستمر في العمليات الحيوية، التي تتطلب تنظيماً صارماً لمصلحة الكائن الحي ككل.

بعد إعطاء إشارة موجزة لنتائج ملاحظات هاتين الكاتبتين وتأملهما، وقبل الدخول في العرض التفصيلي لهذه الآراء، تأملُ المؤلفتان أن يدعو موضوعُهما المنشور إلى النقد والتصحيح والتوسيع للأفكار؛ وهذا ليس مأمولاً فقط من علماء وظائف الأعضاء وعلماء النفس، بل أيضاً من جميع الأشخاص الذين يمتلكون قدرةَ الاستبطان الجمالي ومعتادين عليه. تبعاً للحالة الراهنة للمشكلات الجمالية، سيكون من غير المعقول أن نأمل معرفةً دقيقةً بالحقائق أو بصلاحيةٍ كاملة للفرضيات؛ لذلك من المتوقع أن تقتصر الملاحظاتُ التالية فقط على إثبات أن الموضوعَ يتطلب طريقةً جديدة للدراسة، وأن مشكلاته لا تُنكر أية حلول جديدةٍ لها. بعبارة أخرى، إذا تم التعامل مع تلك الجماليات باستخدام علم النفس الحديث فسيُعترف لها بأنها الجزء الأكثر أهمية ودلالة في علم الإدراك والعاطفة.

علاوة على ذلك، قبل المضي قدماً، توصلت المؤلفتان إلى الحكم بأن الذي لف حالة التعرف البدئية من المستحسن إيقاف العمل بأحد استنتاجاتهما الخاصة؛ أي إيقاف العمل بالنظرية التي قدمها الدكتور "لانغ"، والأستاذ "سيرجي"، والسيد "ويليام جيمس"[1]، لعدم صلاحها؛ إذْ بعدما كان يُنظر إلى الأحاسيس الجسدية إلى حينه كنتائج ناجمة عن حالات نفسية مختلفة، قال الأساتذة المذكورون إن الأحاسيس الجسدية هي ذاتها الحالات النفسية. وبالطريقة

1 "لانغ" في كتابه " العواطف"، ترجمة "دوماس"؛ "جوزيبي سيرجي"، "الألم والمتعة"، 1894؛ "وليام جيمس"، "علم النفس الأكبر"، المجلد الأول ص 300، 437، 503؛ المجلد الثاني ص 137، 322، 449. تحتوي بعض هذه الصفحات على فقرات مشار إليها في أجزاء لاحقة من هذه الملاحظات.

نفسها، والغموض نفسه الذي يلفّ حالة التعرف البدئية، يمكن تحديد أحاسيس حركية معينة في أنفسنا على أنها هي التي تشكل ما نسميه حالة الحزن، والفرح، والغضب أو الحنان، بل ربما تشكل، كما يمكن أن يُستدَل من ملاحظات السيد "جيمس"[1]، ما يمكن أن نسميه حالةَ "ولكن"، "و"، "بسبب"، أو "بالرغم من ذلك"[2]؛ ولهذا، وفي رأي مؤلفتَيْ هذه المقالة، يمكن أيضاً للحالات الذاتية التي تشير إليها المصطلحات الموضوعية الهندسية مثل **الارتفاع**، **والعرض**، **والتناظر**، وغيرها، أن تُختصَر بمعرفةٍ للحركات الجسدية وموضعها.

هذه الإشارة إلى نتائجنا ذات الطبيعة الأكثر ابتدائية قد تفيد في تقديم وصفٍ موجز للطريقة التي حصلنا عبرها على هذه النتائج؛ أو بالأحرى تشير حُكماً إلى الطريقة المتبعة. تتمثل هذه الطريقة، كما الطريقة التي لا بد أن السيد "جيمس" قد استخدمها، في إخضاع عملياتٍ معينة للمراقبة (عن طريق العزل وتقليل السرعة والإعادة المتكررة والمقارنة)، وهي عملياتٌ في أنفسنا جعلها التكرارُ المستمر، وارتباطها المتواصل بعملياتٍ أخرى، سريعةً ومشوشة وخاضعةً لوصفة موضوعية؛ حيث لا يوجد لدينا في حالتنا العادية أي فكرة واضحة عن طبيعتها أو حتى عن وجودها. يجب أن نتذكر أن الضروريات العملية للحياة تميل باستمرار ليس إلى تقصير كل عملية واعية فقط، بل أيضاً إلى إبعاد انتباهنا عن ظواهرنا الذاتية نحو تلخيص خارجي لحالاتنا نتصوره السببَ الموضوعي لحدوث تلك

1 في كتابه "علم النفس"، يسميها السيد "جيمس" بالفعل استثارات لأجزاء الدماغ، لكنه يصفها في صورٍ حركية.

2 راجع اقتباسات من "تيتشنر" في فصل "المشكلة المركزية في الجماليات" وملحقه.

الظواهر؛ فبدلاً من أن نكون واعين لتغيرات الحالة في أعيننا وآذاننا، أصبحنا منذ فترة طويلة غير قادرين -وربما عاجزين تماماً- على معرفتها بخلاف أنها صفات موضوعية تخص "أنا الغَير"؛ وبالمثل -وإنْ بدرجةٍ أقل- صار انتباهنا لا يُعنَى بالتغير في أنفسنا (الذي يُحدِث الإحساسَ بالطول، أو بالاستدارة، أو بالتناظر) بل انخرطَ وانشغل بالأسباب الخارجية الموضوعية لهذه التغيرات؛ وصيغة الإدراك لم تصبح "أنا أشعر بالاستدارة، أو الارتفاع، أو التناظر"، بل صارت "هذا الشيء أو ذاك مستدير، أو مرتفع، أو متناظر".

فقط التغيرات نادرة الحدوث التي تأتي مفاجِئة لنا، والتي تُجمَل **كعواطف**، هي التي تحافظ على آثار طبيعتها الحقيقية بشكل واضح بسبب ندرة هذه التغيرات وشدة عنفها، رغم أنه حتى في هذه الحالة تكون مترسخةً عادةُ تسمية الحالات الذهنية العقلية على أنها عوامل موضوعية خارجية، ولذلك يتطلب الأمر نظرةً نفسية ذات جرأة قصوى كي نعرِف أن العاطفة هي بالذات ما قد سميناه النتيجة الناجمة عنها؛ لذلك يجب ألا يستغرب أيٌّ من قرائنا إذا كانوا غير قادرين على تذكر، وربما حتى على استنباط، أيّ من الأحاسيس الجسدية[1]، التي سنقوم بتعدادها، والتي نرى أنها تُصاحِب، بل تُنشئ، التصورات المختلفة التي تؤلف **الشكل**. لقد قللت العاداتُ العملية أو الفكرية، إلى حدٍ غير عادي، هذا الإدراك الكامل للشكل رغم أنه وحده الذي يدخل في التجربة الجمالية، فنجد أن معظمَ أشغال الحياة وأعمالُ

1 لم أعد أعتبر أن مثل هذه الأحاسيس تشرح أو حتى تصاحب بالضرورة نشاط إدراك الشكل. راجع فصل "التعاطف الجمالي"، وفصل "المشكلة المركزية في الجماليات"، وفصل "الاستجابة الجمالية". (فيرنون ليْ) (1911).

التفكير تجري ويتم تنفيذها فقط بإدراكٍ بسيط لا يتجاوز عدداً قليلاً من صفات الأشكال الموضوعية، التي تطلَق عليها تسميات تناسب استخدامها العملي؛ حيث يَمضي أغلبيةُ الناس في الوجود وهم لا يملكون إلا شيئاً قليلاً من الفهم العميق للشكل، وفرصاً قليلة للمتعة الجمالية أو عدم المتعة اللتين يتحقق من خلالهما مثل هذا الإدراك؛ بينما، من ناحية أخرى، تتعرض الطبائع الجمالية العليا، ولاسيما الفنانين، لتدريب متواصل يجعل ظواهرَ الإدراك سريعةً جداً ومتقاربة كثيراً ومتماثلةً إلى درجة أنها تستعصي على كلِّ تحليل. هؤلاء الأشخاص المتطوِّرو المهارات هم ربما من يجب الطلب منهم أن يصفوا لنا وصفاً تفصيلياً التغييرات عالية الدقة التي تتسلسل بحركات متكررة باستمرار، لكن يمكن لطلاب علم النفس أن يحكموا على مدى صعوبة الحصول على هذه المعلومات الخاصة بالجماليات من خلال التساؤل عن عدد رجال العلم والأدب ممن يستطيعون تأكيد التفاصيل، استناداً إلى تجربتهم الخاصة، التفاصيل التي قدمها لنا "فيشنر" والسيد "ويليام جيمس" بشأن الأحاسيس النفسية المصاحِبة لمدرَكاتهم الفكرية أو المتضمَّنة فيها.

بالنسبة إلى طريقتنا من الضروري لنا تقييد موضوعنا. التفسير الذي نأمل أن نقدّمه يرجع إلى السؤال: **لماذا يجب أن يصاحب نوعٌ معين من الحالات، سواء كان مستحسِناً أم مستاء، إدراكاً لجمال أو قبح؛ أي لتلك الصفات المرتبطة بالشكل**؛ وهذا يقوم على سؤال أسبق: **ما هي عملية إدراك الشكل، وما هي أجزاء جسمنا وعضويتنا التي تشارك فيها؟**

الآن، جميعنا يعلم أن **الشكل** المرئي والمسموع هو تجمعٌ لانطباعاتٍ أولية توفرها حاسّتا البصر والسمع؛ ونحن ندرك جميعاً أن هذه الانطباعات الحسية مسؤولة عن تمييز ما هو مستحسَن وما هو بغيض، وبالمصطلح الذي نتداوله، تمييز ما هو جميل وما هو قبيح؛ لذلك كلما دخلت الانطباعاتُ الحسية في إدراك الشكل، يتم منحُ الشكل صفةَ المقبولية أو عدم القبول بسبب مكونات الشكل الابتدائية؛ وغالباً ما يُتَّخذ من هذه الصفة العاطفية للانطباع الحسي تفسيراً لصفة المقبولية أو عدمها في تجاربنا الجمالية، لكن هذا التفسير مخروق (العديدُ من العناصر البعيدة تُستخدم لسد الثغرات)، فالأمر هو مسألةُ خبرة عالمية مشتركة بين الجميع: أنّ الانطباع الحسي له كينونة منفصلة عن الانطباع الحسي **للشكل** الذي يدخل فيه؛ وأنّ الصفات الأساسية لجمالٍ معترَفٍ بجماله قد تدخل في **شكل** معترَفٍ بقباحته، **وحتى العكس صحيح**؛ وزيادةً على ذلك أيضاً، أنَ الصفات الرئيسة **للشكل**، جماله أو قبحه، قد تظل دونما تغيير حتى إذا حصل تغيير في العناصر الحسية المكوِّنة لها بشرط ألّا يطال التغييرُ العلاقات بين عناصر مكوناته الحسية. على سبيل المثال، وجود نسقٍ ما باللون الأحمر والبرتقالي والأبيض، ووجوده نفسه بألوان أخرى كالأزرق والبنفسجي والأبيض؛ أو وجود الجملة الموسيقية بالهوية نفسها حتى لو حصل تغيير في الطبقة ناهيك عن تغييرٍ في شخصية الصوت؛ أي طابعه أو **جرْسه**، حيث لا نتوه عن هذه الجملة الموسيقية، ونبقى نتعرف عليها، ونشعر إما بقبولٍ وإما باستياءٍ حيال ما نسميه جمالها أو قبحها. **إذاً، هناك صفةٌ محددةٌ قد تكون مستحسنةً أو غير مستحسَنةٍ في حقائق معينة للعلاقة؛**

حيث تشكل كلُّ هذه العلاقات متحدةً معاً الشكلَ. ونحن سنقوم باستكشاف السبب الذي يكمن وراء الصفات المختلفة للشكل، أو بعبارة أخرى، وراء الحالات المختلفة التي تنتجها فينا ترتيباتُ علاقاتٍ ممكنة لانطباعاتٍ حسية. سنستبعد من النظر الميزات الخاصة التي تمتاز بها الانطباعات الحسية التي تكون أكثر ابتدائيةٍ، أولاً، لأن كل ما يُعرَف عن بنية ووظيفة الأعضاء الخاصة بالحس يبدو تفسيراً كافياً لطبيعة هذه الانطباعات المقبولة أو غير المقبولة[1]؛ بينما نجد على النقيض من ذلك أن تفسير متعة الشكل أو عدم المتعة فيه لم يجرِ أبداً بشكل صحيح. وثانياً، لأن الانطباعات الأولية للعين والأذن لم ترتبط، بأي حال من الأحوال، بالقوة الإبداعية للإنسان وبالمسائل الكبرى لروح الإنسان أكثر من ارتباط انطباعات الذوق والشم بها، فإن مشكلة **الشكل تكمن** في آن معاً في مشكلة الفن ومشكلة الإدراك أيضاً. لذلك، ستقصرُ المؤلّفتان معنى الظاهرة الجمالية على **الشكل**، وأسبابه، وتأثيراته.



1 يجب أن أعتذر لجميع القراء المتمرسين في علم النفس عن هذا الجهل المفرط. "فيرنون لي" (1911).

II

دعونا الآن ننتقل إلى تدارُس ما يحدث عندما ندرك الشكل المرئي، بعيداً عن تحفيز العضو الخاص بالإحساس؛ أي بمعنى، ما هي الظواهر، إضافةً إلى الانطباعات الحسية، التي يمكن اكتشافها في أنفسنا كمواد أولية خام للمعرفة الجمالية المدرِكة؟

[1]]سيكون هدف الإدراك هو هذا الكرسي. يبلغ ارتفاعه نحو أربعة أقدام وست بوصات، وهو مستطيل يبلغ عرضه نصف ارتفاعه. له ذراعان مقوّستان، ومقعد مربع مرتفع، وخلفية الكرسي عبارة عن لوح مربع الشكل. تصل الزاويتان العلويتان إلى ارتفاع بضعة إنشات أعلى من لوح الظهر، وتنتهيان بمقبضين منقوشين بنحتٍ مورَّق. أثناء رؤية[2] هذا الكرسي، تحدث حركاتٌ للعينين، والرأس، والصدر، وأيضاً حركات توازن للظهر، ننتقل بها كلها نحو التفاصيل، متتبعين الاهتمام (أيّاً يكن الاهتمام) المصاحِب لهذه الحركات. الكرسي هو جسم ثنائي الأبعاد؛ لذا تنشط العينان بشكل متساوٍ. تلتقيان بقدمَي الكرسي على الأرض، وتصعدان على كلا الجانبين في وقت واحد.

---

1 سيتم وضع جميع أجزاء هذا المقال، التي ساهمت بها "كليمنتينا أنستروثر-طومسون"، بين أقواس مربعة.

2 قد يكون من الجيد أن أقول إنني قد تدربت في الأصل كرسامة، ومنذ ذلك الحين اكتسبت قوة الانتباه الطويل والمركّز في النظر إلى الأعمال الفنية، على هذا النحو. لا أتخيل أن ما هو مذكور في النص يمكن ملاحظته من قبل أشخاص غير مدربين بشكل مشابه، على الرغم من أنني أعتقد أن تدريباً مشابهاً سيؤدي إلى إدراك أشخاص آخرين حقائق مماثلة. (ك. أ. ط.) (1911).

هناك شعور كما لو أن عرْض الكرسي يسحب العينين بعيداً بعضهما عن بعض أثناء عملية متابعة الخط الصاعد للكرسي، ثم تكف العينان عن التباعد عند وصولهما إلى الجزء العلوي؛ على العكس من ذلك، تتقاربان للداخل على طول الجزء العلوي من الكرسي، إلى أنْ تتوقفا عند تثبيت الكرسي في بؤرة التركيز في وصولهما إلى منتصفه. في هذه الأثناء، يبدو أن حركات العين قد تَبِعها التنفس. ويبدو أن ثنائيةَ جسم الكرسي قد أدخلتْ كِلْتَيْ الرئتين إلى مجال التأثر. كان هناك شعور بأن جانبَي الصدر يتباعدان قليلاً؛ التنفس يبدأ منخفضاً ثم يرتفع على جانبي الصدر؛ يبدو أن تقلصاً طفيفاً في الصدر يصاحب العينين أثناء تحركهما على طول الجزء العلوي من الكرسي إلى حين وصولهما إلى المنتصف؛ وبعدما توقفت العيون عن تركيز الكرسي، زُفِرَ النّفَس.

كانت حركاتُ العين والنفس مصحوبةً بتغيراتٍ في توازنِ أجزاء مختلفة من الجسم. في البداية تم الضغطُ على القدمين بقوة على الأرض في محاكاةٍ لا إرادية للأرجل الأمامية للكرسي، وتم شدُّ الجسم إلى أعلى. في اللحظة التي وصلت فيها العينان إلى قمة الكرسي، وَتحركتا للداخل على طول خط القمة، توقف شدُّ الجسم عن الارتفاع ويدا أن التوازن ينوسُ على طول الجزء العلوي من الكرسي باتجاه اليمين. في هذه المرحلة بدا أن حركات التوازن تساندُ حركات العينين والتنفس. خلال مدة هذا الزفير، لا تركز العيونُ على الكرسي تماماً. أثناء هذا الانقطاع الجزئي في إدراكِ شكلِ حركات العين والنفَس، بدا أن التوازن يتغير والوزن يتأرجح عبر الجزء العلوي من الكرسي نحو الأسفل إلى الجانب الأيمن حتى

بدا وكأنه يستقر في قَدمِيْ اليمنى. وهكذا يبدو أن الوزنَ قد اتَّبع الشكلَ المستطيل للكرسي الصاعد إلى الجانب الأيسر[1]، ثم يأخذ في التأرجح عبر الجزء العلوي وبعدها ينزل على الجانب الأيمن. كل هذه التغييرات حدثت خلال نفَس واحد، شهيق وزفير، في استجابةٍ لمعرفةِ الشكلِ العام للكرسي.

مع النَّفَس التالي يأتي التعرف على تفاصيل الكرسي وإدراكها. إنّ التعرفَ على ارتفاع الكرسي، الذي يبدأ بضغطِ كلتَي قدمَيَّ على الأرض، يصاحبه امتدادُ جسمي إلى أعلى. يبدو أن هذا الامتداد إلى أعلى قد تم فحصه فجأة من خلال إبصار الزخرفة الثقيلة على زاويتَي الكرسي العلويتين؛ هناك إحساس مفاجئ بثقل في الرأس يجذبه إلى الأسفل؛ ويبدو أن حجم الكرسي محدد ضمن حدود هذا الضغط والامتداد السابق إلى الأعلى؛ **يبدو أن الاهتمام يتكثف ويركّز نفسَه داخلَ تلك الحدود، وارتفاع الكرسي يقاس على جسد الناظر**. في هذه الأثناء، يبدو مرة أخرى أن عرْض الكرسي يُشعر به من خلال تأرجُح التوازن من اليسار إلى اليمين؛ يبدو أن الشعورَين، كونهما متزامنَين، يثبّتان نسبةً بين بعضهما البعض.

---

1 راجع "المشكلة المركزية". "آمل أنني قد أوضحت التمييز بين مثل هذه المحاكاة الدرامية... وبين تلك الحركات الخيالية أو الابتدائية أو الفعلية التي كنا نحيل إليها أنا ومعاونتي كلما قمنا. في مقالة "الجمال والقبح"، بتطبيق الكلمة الخطأ بشكل قاتل التي تحاكي "الرفع" و"الضغط لأسفل"، و"قبضة الأرض"، و"الموازنة" للجوانب المتناظرة لمجرد أشكال فخارية والأثاث والعمارة، وبقبولٍ من استخدام شائع الكلمة التي لا تقلّ تضليلاً عنها إلا بالكاد وهي كلمة "تتبُّع" كما يتم استعمالها على "حركات الخطوط" في الصور". (ف.ل.) (1911).

في هذه الأثناء يبدو أن التنفسَ، في مرافقته للحركات المرتبطة بالارتفاع، محدودٌ بسبب القيود التي يفرضها الارتفاع؛ لا يرتفع التنفس إلى أقصى ما يستطيعه، وإنما هو يتابع صعودَ العين إلى قمة الكرسي، ثم يغير اتجاهه. يبدو أن هناك سَحْباً جانبياً للقفص الصدري، ويبدو أن التنفس يمتد امتداداً عرْضياً بينما يتأرجح الميزان وتُغير العينان حركتَهما فوق الكرسي؛ ثم يتلو ذلك الزفير. وهكذا أعطى النفسُ، أولاً، إحساساً بالصعود، ثم إحساساً بالعرْض؛ والحاستان، اللتان بدأتا بين شهيق وزفير، لا تنقضيان بل يستمر الشعور بهما لاحقاً فيما بعد[1].

كانت حركات العين سريعة جداً؛ حيث لا يمكن الشعور بكل حركةٍ بشكل منفصل، ولا يبدو أنها تترك أي أثر وراءها، **في حين يبدو أن حركات التنفس يظل هناك وعي بها**؛ ويوجد إحساسٌ مزدوج في نفَسٍ واحد بالارتفاع والعرض بنسبةِ أحدهما إلى الآخر. يتم التعرف على مقعد الكرسي من خلال جريان العيون على طول المسار إلى أعلى الكرسي، مصحوبةً بالنفَس كما تم الوصف، بعد سَحب نفَسٍ طويل؛ بينما، في مدة النفَس التالي، تجري العينان

---

1 "كارل جروس"، "المشاركة الشخصية الجمالية"، ص177. "في حالتي الخاصة، لا تقف "المحاكاة الداخلية" لأعضاء التنفس والكلام وحدها على إصدار الشعور، لكنها بالتأكيد تقف في المقام الأول. في حالتي، تتكيف حركات الشهيق والزفير الكبيرة مع الإدراك البصري أو الصوتي بمساعدة عمليات متنوعة جداً تحدث في الحنجرة والفم، مثل عمليات أصبحت مألوفة لنا في "الكلام الداخلي (أي الصامت)" و"الأغنية الداخلية"... أنا مقتنع بأننا نتعامل مع أحاسيس حقيقية خلال فترة "المشاركة الشخصية" الشديدة (أي التقمص العاطفي)، وأن مثل هذه الأحاسيس الحركية ملاءمة أكثر لزيادةِ ونشرِ الاستثارة من مجرد صورٍ من الذاكرة للحركات". (ف.ل.) (1911).

فقط لحدّ المقعد، ويحدث الزفيرُ عند نصف مدة المرة السابقة؛ **وبهذا يبدو ظاهراً بوضوح أن هذه الحركة القصيرة الثانية يُشعَر بها كنصف امتداد الحركة الأولى.**

حركة العين عبر عرض المقعد ليست مصحوبة بامتداد في التنفس، ربما لأن التنفس، بعد أن قصَر برهة عن ملاحقة العينين، صار منخفضاً جداً إلى حدٍّ لا يمكن شده ثانيةً بسهولة، لكن تغييراً في التوازن يحل محل قصور النفَس، وتغيراً في التوازن من قدم إلى أخرى يصاحب الحركةَ الجانبية للعينين عبر المقعد. وتجدر الإشارة إلى أن حركات العين تبدو مصحوبة أحياناً بحركاتِ التنفس وموازنةِ الجسم، وأحياناً بإحداهما أو بالأخرى بحسب درجة الراحة التي تهيئها الظروف. عادةً ما يحل تغيرُ التوازن محل التغيرات في التنفس أو يزيلها عندما يَنتج عن التنفس جهدٌ غير مستحسَن.

نأتي الآن إلى البعد الثالث. **الكتلة الحجمية** للكرسي تثير انطباعاً أقل مما يثيره طول الكرسي أو عرْضه، لكن هناك شعوراً، بصرف النظر عن التغيرِ البصري، يختلف عما يصاحبُ ما نسميه الطولَ والعرضَ، وهو يكمن وراء فهم ذراعَي الكرسي: تبدوان متقدمتَين إلى الأمام، وأن وزن الجسم ينتقل بشكل لا إرادي إلى الوراء قليلاً (بعيداً عنهما) أثناء التركيز عليهما. علاوة على ذلك، إن التنفس ليس هو ذاته الذي كان أثناء إدراك الطول أو العرض. هناك شعور بالقدرة على الاتكاء على النَّفَس أثناء الزفير؛ وإجمالاً، هناك تغييرات في الحركات غير العينية أكثر مما تُجيزه الحركاتُ العينية. (ك.أ.ط.)].

باعتقادنا إن هذا الكم من التفاصيل سيُظهر أن فعلَ الإدراك يشمل، إلى جانب التعرف الفكري الذي يبقى على حالِ غموضه كما كان دوماً، عناصرَ تغييرٍ جسدي تتجاوز بكثير كلَّ تغير كيميائي أو عضلي في العين. صحيحٌ أن القراء سيرون أن تعريف الظواهر العاطفية وتعريف بعض حواسٍ علاقات التناسب على أنها ظواهر جسدية هو تعريفٌ غير مألوف ومستقبَح -وسيعترضون أيضاً على أن التنفس المتغير، وحواس التوتر، والتوازن المتغير، المذكورة في التجربة السابقة، ليست جزءاً من إدراك وفهم **الشكل،** بل عبارة عن ردّ فعل ناتج عن الإدراك نفسه (على نفس مبدأ التغيرات في القفص الصدري التي يُقال إنها ناتجة عن الحزن). نجيب على ذلك بأن المعترضين يسلمون، ببداهة، بأنه يمكن تفسير إدراك **الشكل** على أنه إمّا تغيراتٍ في العين وهي غير كافية، وتغييراتٍ دماغية[1] لا يوجد دليل تقوم عليه، وإما على أنه عمليةٌ لا يمكن بالعموم تفسيرها. [بينما، على نقيض ذلك، ورغم بطبيعة الحال استحالة أن نثَبِتَ تعريفَ هذه التغيرات غير العينية على أنها عوامل تخص علاقاتِ الشكل، يمكن تجريبياً إثبات أن فهم هذه العلاقات، كعلاقة الطول والعرض والكتلة الحجمية، يتعثر إذا تقصَّدنا إحداثَ تعديلاتٍ جسدية من طابع مخالف؛ حيث نتمكن من إدراك الشكل بطريقة أفضل من خلال تعمُّدِنا إجراءَ هذه التعديلات المقابلة في التنفس والعضلات والتوازن، لا بل سنتمكن أيضاً من رؤية الشكل

1 هنا، مرة أخرى، لا يسعني إلا أن أعتذر بتواضع. عبارة "ناقصة" لا تؤشر سوى إلى نقص معرفتي. (ف. ل.) (1911).

أسوأ بكثير عندما نخالف مثل هذه التعديلات؛ بالفعل[1]، يبدو من المحتمل أنه إذا تمكنا من تخليص أنفسنا من كل خبرتنا السابقة بالشكل، ومما ارتبط بها من إدراكٍ يتكئ فقط على ملصقات تعريفية، فإننا لن نرى **شكلاً** على الإطلاق". (ك. أ. ط.)].

يمكن، إضافةً إلى ذلك، حصرُ الكثير من المصادفات التي تشير إلى حقيقةِ أن هذه التغيرات والتعديلات في التنفس والتوازن هي الآلية الفيزيائية الفعلية[2] **لإدراك الشكل**، التي يمتلك فيها حسُّ العلاقة نظيراً يقابله وهو إحساس التوتر الجسدي. من بين هذه المصادفات، يبدو أن اثنتين منها بشكل خاص تناسبان الوضع. تتمثل الأولى في حقيقة أنه بينما يستحيل على ذاكرتنا أن يتجدد فيها انطباعٌ حسي، ولونٌ محدد، أو نغمةٌ[3]، وجرْسٌ أو مسحٌ عينيّ ابتدائي، إلا بعد تحفيزٍ

1 إلى درجة أننا إذا منعنا أنفسنا من التنفس خلال تصورنا العقلي لشيء ما بعيون مغلقة، يصبح فعل إبصار الشيء في الذاكرة مستحيلاً. (ك. أ. ط.) (1897)

2 "تيتشنر"، في كتابه "الشعور والانتباه"، ص 307. "الانتباه الطوعي الإرادي هو الشكل العادي للانتباه، إذا استحثّه المرءُ لأغراضِ الاستبطان. يتكون الوعي في حالة الانتباه الإرادي، جزئياً، من أحاسيسِ بالتوترِ العضلي. إذاً، عندما يسعى المرءُ لأن يفحص الوعيَ اليقظَ فحصاً داخلياً، فإنه يصادفُ بشكل طبيعي أحاسيسَ الضغط هذه؛ تصبح محورية؛ وفي عملية المتحور والتركز هذه، يجب، حسب رأي "فونت"، حذف الشعور بالنشاط والتخلص منه. ومن هنا تأتي استحالةُ فحص حالةِ الانتباه الإرادي دونما اكتشافٍ لشعورٍ ذي صلة بالنشاط.

وبالقياس إلى ذلك، تؤكد ملاحظةُ البروفيسور "تيتشنر" ظنّي بأن الدورَ الذي يؤديه التنفس (وحتى التوتر الجسدي) في الاستبطان الجمالي قد لا يرجع إلى أي عمليةٍ جمالية على وجه الخصوص بقدر ما يرجع إلى انتباهِنا الإرادي الطوعي. (ف. ل.) (1911).

3 يبدو أن إنعاش تذكُرِ نغمةٍ موسيقية، في تجربتنا، كان مصحوباً دوماً بتعديل وتغيراتٍ كاملة إلى حدّ ما في الأعضاء الصوتية؛ أيْ فعلياً، أداء صامت للنغمة. أما فيما يتعلقُ بالجرْس، فإنّ تجربتنا الخاصة تقصر التوليد في الذاكرة على مثل هذه الصفات

عرَضي من خارج نطاقِ تحكُّم رغباتنا، يمكن لأي شخص يتمتع بقوة بصرية أو موسيقية كافية أن يمتلك القدرة على تذكر الأشكال تذكراً واضحاً؛ أيْ تلك التي يتم فيها تجميعُ هذه الانطباعات الحسية -وتَذكُّرِ العلاقاتِ التي تشكلها في المكان والزمان والطبقة- بعد اكتسابه إلماماً ومعرفة كافيين. الآن الجهازُ الحسي للعين والأذن خارج زمام سيطرتنا، ويتطلب تحفيزاً من الخارج؛ بينما يقع الجهاز العضلي للتنفس والتوازن في مجال تحكمنا في قدر ما يقع تحت تحكُّم قوة الذراعين والساقين. في الواقع، يبدو محتملاً أن حقيقة قدرتنا على التفكير من حيث العلاقة، العلاقة المكانية والزمانية وربما حتى المنطقية، قد يكون مردُّها إلى المصادفةِ التي وضعت الجهازَ العضلي تحت سيادتنا، بينما ظلت الأعضاءُ الخاصة بالحس خارجها.

وتتمثل المصادفة الأخرى في حقيقة أنه بينما يتطلب الإشباعُ الحسي -المتعلق بالرائحة والذوق واللون والجرْس- انقطاعاً يستجيب لإصلاح في الأعضاء الخاصة بالحساسية، وبينما تنجم المتع الجسدية الكبيرة مثل الأكل والشرب والنوم، وما إلى ذلك، عن حاجةٍ تهمدُ بالإشباع ثم لا تتكرر إلا بعد فترة انقطاع أطول؛ يمكن للمتعة المستقاة من إدراك **الشكل** أن تستمر بثباتٍ كبير متصلة دونما

الصوتية **التي يمكننا تقليدها بشكل مسموع**. هناك ما يدعو إلى الشك فيما إنْ كان قد تم **سماع نوتتين موسيقيتين في الذاكرة** بطريقةٍ فيها تزامن مطلق وليس فقط تتابع سريع جداً. (ف. ل.) (1897).

هذا البيان الصادم يعني فقط أنني أعجز عن إعادة إحياءٍ منسجم ومتوافق، وأنه ليس بمقدوري مثل ذلك. أنا ببساطة شخص ناقص في السماع، ولستُ متأكدة من نفسي بشأن الألوان. (ف. ل.) (1911).

انقطاع؛ حيث يمكن لنا أن نتخيل ما يكون عليه الوضع مع متع ترجع إلى الشكل، وتعتمد على عملياتٍ متصلة دونما انقطاع كعملياتً التنفس والتوازن، وليس على علمياتٍ متقطعة كالنوم والطعام وما شابههما.

بعد أن قدمنا إجابتنا عن سؤال "ما هي آلية إدراك الشكل؟"، يمكننا الآن تناول المشكلة الجمالية على هذا النحو، والسؤال تحديداً: **لماذا يجب أن يترافق إدراكُ الشكل مع المتعة أو الاستياء، وما الذي يُقرّ بالمتعةِ في حالةٍ، وبالاستياءِ في حالةٍ أخرى؟**

قليلةٌ هي الأسئلة النفسية التي تلقّتْ إجابات كثيرة ومنوعة. تمت مناقشة عدد منها في الكتاب الفذ)قوة الصوت) للراحل والمأسوف عليه كثيراً السيد "جورني" .(Gurney)تود المؤلفتان لهذه الملاحظات أن تثْبتا لقرائهما أن أكثر الإجابات إرضاءً من بين كل هذه الإجابات ترجع ليس إلى الحكمة العلمية لـ"داروين" أو "سبنسر"، بل إلى الحدس والخبرة الفنية للسيد "راسكين"، وكلتاهما ترغب فيِ تقديم تفسير وافٍ لتصريحه الدغمائي بأنّ "الجمال والقبح أمران مؤكّدان في طبيعتهما مثلما هي مؤكدة طبيعة المتعة الجسدية وطبيعة الألم الجسدي". ولكن قبل المضي قدماً، نرغب في لفت الانتباه إلى محاولة تفسيرٍ مشابهٍ قدمها مؤخراً البروفيسور "سيرجي"؛ وذلك لنزيد مفاهيمَنا وضوحاً وفعاليةً لدى المقارنة مع مفاهيمه. تجدر الإشارة إلى أن البروفيسور "سيرجي" مؤيِّدٌ تماماً، بسبب الفكرة الأصلية على ما يبدو، لفرضية الدكتور "لانغ" والسيد "ويليام جيمس" فيما يتعلق بتعريف العملية العاطفية على أنها تلك التغيرات الجسدية التي لا تزال تُحسَب إلى الآن كنتيجةٍ للعملية العاطفية؛ ويؤكد كتابُه المثير للاهتمام (الألم والمتعة) أن المتعة الجمالية،

مثل أي متعة أخرى، هي ظاهرة ليست متأتّية من الدماغ، ولكن من الحياة العضوية للأعضاء الحشوية الكبيرة -بشكل رئيس القلب والرئتين. يؤكد البروفيسور "سيرجي" أنه بسبب الاتصال الوثيق، يمكن القول إنه بسبب امتزاج الأعصاب الحسية بالأعصاب التي تنظم التنفس والدورة الدموية في مناطق معينة من البصلة السيسائية، إن ما نسميه الحالات الفكرية وانطباعات الحواس الخاصة تُنتج تغيراتٍ في عمل القلب والرئتين؛ حيث نعتبر التغيرات الناتجة إما متعةً وإما ألماً بقدر ما تساعد حياةَ الكائن الحي أو تعوقها[1].

نترك لعلماء الفسيولوجيا النطقَ بصحة نظرية البروفيسور "سيرجي" عن التفاعل بين مجموعات الأعصاب المختلفة، ويجب هنا أن نشير إلى أنه أثناء شرح ظاهرة المتعة والألم بشكل عام، تشرح هذه النظرية السببَ الذي يجعل واجباً على بعض التجارب الجمالية أن تصدر عنها التغيرات التنفسية والقلبية الكامنة وراء المتعة[2]، أو التغيرات التنفسية والقلبية الكامنة وراء الألم، وذلك فقط عبر

1 "سيرجي"، الذي كتب في عام 1894، فعلاً يدرك مقدماً كلّ ما هو فظ وقابل للدحض في هذا المقال. "إذا كان يمكن للّون والشكل والحركة أن تؤثر معاً في أعضائنا الحسية، وتنتج بشكل مباشر ما ينتجه كلّ منها على حدة؛ أيْ إحساسات مثيرة عضلية وحشوية عبر تغيراتٍ ولو كانت طفيفة، أحاسيس في القلب والجهاز التنفسي، فالشعور الذي يولد مختلط ومعقد، أحاسيس لطيفة وجذابة، وأحاسيس ما يسمى الأحاسيس الجمالية" -"الألم والمتعة" صفحة 356. قرأتُ كتاب "سيرجي" في سياق التجارب والمناقشات التي أسفرت عن هذا المقال، لكن لا يمكنني الآن أن أقول على وجه اليقين إلى أي مدى كانت داعمة لآرائي وآراء معاونتي. لم أفتح وأتصفح "سيرجي" منذ ذلك الحين، ونسيت كم كان واضحاً. (ف. ل.) (1911).

2 في كتابه "إحساس الجمال" (1896)، وضع السيد "جورج سانتايانا" فقرة عن "التنفس المتعلق بإحساس الجمال"، لكنه للأسف لم يتابع بنفسه الإشارة المهمة التي تدل عليها هذه الفقرة. (ف. ل.) (1897).

التحالف القديم -غير الفعال إطلاقاً حسب رأينا- بين العمليات الكيميائية والميكانيكية للأعضاء المختصة وبين الأحكام الفكرية والترابطات والأحكام المسبقة الموروثة أو المكتسبة، وقد استوفتْ هذه النظرية مَداها في مقالات السيد "سبنسر"، ومخطوطة السيد "جرانت ألين" (Grant Allen)، والتخْيِيْلات النفسية للراحل السيد "جان ماري جياو" (Jean-Marie Guyau). بعبارة أخرى، تم رمي المشكلة الخاصة للجماليات وراء الظهر، على الرغم من مساعدة موضوع المتعة والألم بعمومه على المضيّ قدماً.

الآن، هل يمكننا إثبات أن إدراك العلاقات التي تؤلف **الشكل** لم يتضمن فحسب نشاط أعضاء الحواس المختصة، بل أيضاً نشاط وظائف مهمة للحياة الحيوانية كتلك المتعلقة بالتوازن والتنفس – التنفس، وبمساندة رفيقه الحتمي الدورة الدموية، المسؤول عن العاطفة بشكل عام وفقاً لـ "لانغ" و"جيمس" و"سيرجي"؟ من السهل أن نفهم لماذا تمتلك التصوراتُ المختلفةُ للشكل صفات عاطفيةً مختلفةً، ولمَاذا، تنويعاً على القول المأثور للسيد "راسكين"، **لا** بد لطبيعة الجمال والقبح أن تكون مؤكّدة وتمثل متعةً وألماً جسدياً مؤكَّدَين؟ لقد أجرينا التجارب حتى الآن على تصور الشكل كما فعلنا من دون النظر إلى مسألة المقبولية من عدمها. لننتقل الآن لنراقب ما هي التغييرات الجسدية التي يمكن فهمُ أنها فيْصلُ التميزِ بين نوعٍ من التصور ونوعٍ آخر.

[تبدأ هذه السلسلة من التجارب بالأحاسيس المصاحبة لفعل النظر إلى جدار فارغ من الملائم تسميته فراغاً أبيض. يبدو أن المساحة الموجودة أمامنا تتقدم وكأنها تبتلعنا. نشعر كما لو أن

صفحة وجهنا قد صارت مسطحة، وكأننا فقدنا هويةَ تعريفنا بطريقة غير مألوفة. تنفُّسنا هو مجرد سحبٍ للداخل وتسرُّبٍ للخارج يترافق أيضاً باضطراب بسيط في القلب. يحدث التنفسُ من مكان منخفض جداً وبأنفاس واهنة قصيرة جداً بالكاد تكون محسوسة في بعض الأحيان. تنخفض درجة حرارتنا ونشعر بالاكتئاب. حبسُ النفس لا ينتج عنه أي تغييرٍ بصري.

في التجربة الثانية، ننظر إلى جدار فارغ يصادف أن يكون لونه من الألوان الترابية: استحالة التركيز؛ لا يبدو على نقط النُّقرة المسؤولة عن حدة البصر أنها تؤدي دوراً أكثر نشاطاً من بقية العين، بينما عند النظر إلى أشياء مجسمة يبدو على العين أنها تركز فعل الإبصار على نقطة واحدة. يشعر المرء أن صفحة وجهه باتت مسطحة. يتنفس المرء أنفاساً أقصر من تلك التي يتنفسها عند النظر إلى الأشياء المجسمة؛ ورغم ذلك، لا يوجد سوى اضطراب طفيف جداً في القلب (الاضطراب أكبر لدى النظر إلى الفراغ الأبيض). لا ينتج عن التنفس أو حبس النفس أي اختلاف في حدة الإدراك.

ننتقل من حالة **الخواء** إلى حالة **الارتباك**، أو بشكل أكثر تعبيراً، من **الفراغ** إلى **الفوضى** في ارتحالنا نحو الشكل. عين المرء الآن تركز وتتمركز. لم يعد هناك إحساس بأن وجه المرء مسطح. يبدأ المرء بالسيطرة على أمر زفيره؛ لم يعد التنفس وكأنه يهرب بل صار يَصْدر باطراد وثبات. رغم ذلك، ليس هناك ما يفيد الإدراكَ أو يضر به إنْ حدث تنفس أو لم يحدث. مساحات صغيرة من **الارتباك** مع مواضع فيها يمكن للمرء أن يركز عليها أثناء عَدِّه إلى الرقم 2 أو 3 فقط، ثم بعدها لا يستطيع المرء الإمساك بها - على العين أن تتجول

أولاً، ومن ثم تعود إلى ذلك. يقوم المرءُ بربط عدة نقاطٍ ليشكل مجموعة، وذلك عن طريق تحريك عينيه بين النقاط والسماح لتوازنه بمتابعة حركات العينين.

أوليّات الشكل. - يمكن رؤية خطين مستقيمين يلتقيان بزاوية حادة (لكنهما غير متقاطعين) أثناء متابعة العين بالتنفس، ولكن يعتري المرء إحساس غير مريح بانقباضٍ مفاجئ؛ لاحظْ أن هذه الزاوية لها طابع هو مسبقاً منتظم. خطان مستقيمان يتقاطعان عشوائياً **وبغير انتظام** تتبعهما العينُ والتوازنُ، **ولكن ليس التنفسُ.** على العموم، ينتج عن كلٍّ من **الارتباك والشكل غير المنتظم**، أو **أوليات الشكل غير المنتظمة**، إحساس زائد بالسخط إنْ حاولنا بالرئتين أن نتابع حركات العين عليها؛ يجري تتبُّع هذه الحركات للعين عموماً عن طريق نقل التوازن وتحريك الرأس، وهي عمليات لا تنطوي على الانزعاج نفسه الذي تبعث عليه حركات التنفس.

يمكن للمرء أن يركز على **مثلثٍ** بشكله الكلّي دون تحريك العين بشكل دائم. تؤدي حركات القفص الصدري دورها، ويبدو أنها تقوم بثلاثة انقباضات صغيرة على الزوايا الثلاث. هناك شعور بوجود مقاومة محيطة، وبأن **للصدر شيئاً يميل عليه**[1]**.** لقد وصلنا الآن إلى **استكمال الشكل**. ومع **الشكل** نصل إلى احتمالية القبول أو الاستياء، وبمعنى آخر، احتمالية الجمال أو القبح. يُلحَظ أن هذا المثلث، بوصفه غير مكعب ومعزول، ليس مقبولاً شكلاً؛ لقد لاحظنا أنه أثناء النظر إليه هناك تقلصات في الصدر، وأنها تقلصات غير مريحة إلى حد ما.

---

1 نحن نعطي هذه الأحاسيس عن قصد تسمياتٍ توحي بها. وأي محاولة لاستخدام المصطلحات الفسيولوجية من شأنها أن تزعج نزاهة التجربة. (ك. أ. ط.) (1897).

دعونا نبحث عن شكل **معترَف به على أنه مقبول.** هنا جرّة فخارية، معروفة في العصور القديمة، وأيضاً بين الأواني الفلاحية الحديثة. عند النظر إلى هذه الجرة، يشعر المرء بإحساس خاص بأنها **كلٌّ متكامل.** أحاسيس المرء الجسدية استثنائية في تماسكها، وتوازنها، وترابطها على تنوعها. في البداية، تضغط القدمان على الأرض، بينما تثبّت العينان قاعدةَ الجرة، ثم **يرفع** المرءُ جسده ليصاحب **الارتفاع** في جسم الجرة؛ ويقوم المرءُ بمرافقة الضغط نحو الأسفل في الحافة المتوسعة أعلى الجرة، بإحساسٍ طفيفٍ منه بضغطٍ للرأس نحو الأسفل[1]. وفي الوقت نفسه، تجعل الجوانبُ المتساوية للجرة الرئتين كلتيهما في حالة متساوية في تأثيرهما؛ انحناء جانبَي الجرة للخارج يتبعه في الوقت نفسه **سحبٌ للنفَس؛** حيث تتحرك العينان إلى أعلى إلى النقطة الأكثر توسعاً في الجرة. ثم **يبدأ** الزفير، ويبدو أن الرئتين تفرَغان ببطء بينما تتبع العينانُ الانحناءَ نحو الداخل، إلى أن يتم الوصول إلى الجزء المتضيّق من رقبة الجرة، فيثير التتبعُ العينيّ للجزء الأكثر توسعاً في الأعلى شهيقاً قصيراً. علاوة على ذلك، يثير شكلُ الجرة حركات التوازن؛ فالمنحنى الأيسر يثير انتقالاً إلى القدم اليسرى، **والعكس صحيح.** تصاحب مجموعةٌ من تغيراتٍ جسدية كاملةٍ وموزعةٍ بالتساوي المشاهدةَ العينيةَ للجرة؛ **مجموع** هذه الحركات وانسجامها فينا يجيب على الحقيقة الفكرية التي تجد أن الجرةَ هي **كلٌّ منسجمٌ.** (ك. أ. ط.)].

1 للتعرف على نقد مثل هذه الأوصاف، راجع فصل "المشكلة المركزية" في هذا الكتاب. (ف. ل.) (1911).

إذا كانت هذه هي التعديلات في عملياتٍ غايةٍ في الحيوية ينطوي عليها الفهم المدرِك، **والتعرُّف المتعمق** للشكل، وليس فقط مجرد التعرّف عليه، وإذا كانت هذه التعديلات محبَّذة ومواتية للعمليات التي نحن بصددها، يصبح سهلاً علينا أن نفهم أن هناك غريزة خاصة لا بدّ أنها تطورت بما يجبرنا على خَطْبِ أو نبذِ تلك الصفات المعارضة **للشكل**، التي نسميها الجمال أو القبح. هنا يكمن شرح التعريف الذي بدأنا به هذه الملاحظات؛ أيْ تحديداً، تعريف الوظيفة الجمالية على أنها وظيفةٌ تنظِّم الفهمَ الإدراكيّ **الشكل**.

قد يبدو مثل هذا التعريف للوهلة الأولى يصعِّب الفهم كثيراً على القراء الذين اعتادوا، كما كنا جميعاً، على مفهوم غريزة اللعب، واعتادوا أيضاً على الخلط بين الظاهرة الجمالية وبين تشعّبها الخاص الذي يصحُّ أن ندعوه ظاهرةَ الفن. بعد أن تم تناول الظاهرة الجمالية من قبل علماء الأنثروبولوجيا بدلاً من الأشخاص ذوي الخبرة الجمالية الواسعة، كان مفروضاً على هذه الظاهرة أن تشمل إنتاج شيءٍ من الأعمال الفنية؛ وعلاوة على ذلك، هناك تلك الرغبة في إيجاد تصنيفاتٍ دقيقة، التي جعلت الاعترافَ بعملٍ فني أو أداءٍ فني يقتصر فقط على الأشياءِ والأعمالِ الخالية من المنفعة العملية؛ ومن هنا جاء الاهتمامُ المفرط بالزخرفة والرقص، وجاء تعريفُ الشعور الجمالي على أنه الدافع لغريزة اللعب، ومن هنا أيضاً جاء الإصرارُ المُضْجِر على اللامنفعة وعلى عدم وجود مصلحة باعتبارهما العامل الرئيس للتفاضلية الجمالية. إن أخذَ الحقائق التي نقول بها -في ما يخص العلاقة بين إدراك الشكل وبين الأنشطة الكبيرة للتوازن والتنفس والدورة الدموية- في الاعتبار بدقة، وإنّ التقسيمَ الذي

يترتب على مثل هذا الإدراك إلى ما هو مواتٍ ومحبَّذ وغير مواتٍ لحياتنا الحيوانية، سيبيّنان، كما نأمل، أننا لا ننوي التضييق والتقليل من أهمية الغريزة الجمالية، بل نحن في الحقيقة نوسّعها ونرتقي بها حينما نقوم بتعريفها على أنها المنظِمة **لإدراك الشكل**؛ إذْ بينما ننكرُ عليها البواعث على صنعِ أو فعلِ أشياء (وفقاً للنظرية القديمة) عديمة الفائدة في حد ذاتها، ننسب إليها قوةً انتقائية قسرية تصوغ لأغراضها البواعث الإنشائية والتعبيرية للجنس البشري، وترفض وتنتقي مِن بين تجارب خبرات الحياة اليومية وإمكاناتها بسلطةِ مَن له وظيفة عضوية كبيرة؛ إلى أنْ تنتهي وهي في ذروة قوتها، وبسبب زعم أن تأثيرها هو مجرد تأثير سلبي غير فاعل في عمل ولعب الوجود، إلى ضبط البواعث الفاعلة النشيطة للإنسان لتعمل من أجل المسرة الوحيدة لا غير لهذه الغريزة الجمالية، ولتخلق من الواقع عالماً متوائماً مع الأنماط الأعمق تنظيماً والأكثر ثباتاً للوجود الجسدي للإنسان. ما يشهد على قوة الغريزة الجمالية في الإنسان البدائي ليس فقط الزخرفة الزائدة، وليس فقط الرقصة أو الأغنية التي لا استعمالَ عمليّاً لها، وما يشهد عليها في أزمنة التطور الفني العالي ليس الصورة الزخرفية فقط لغرض الديكور، ولا الحاجيات الشخصية المنمنمة[1]•، ولا السوناتة أو السمفونية غير المصحوبة بكلمات وغير المرتبطة بطقوس. شكل الآنية الفخارية، لون ونمط السجادة، التوازن في

---

1 • التعبير المستعمل هو Ojeets de Virtu، ويقصد به الأشياء الصغيرة ذات المظهر الجميل، وهي أشياء فاخرة منمنمة ومزخرفة، وتشمل المناديل المطرزة وعلب السجائر والولاعات الذهبية وحقائب السهرة النسائية، والأشياء الفاخرة الأخرى المصنوعة من المعادن الثمينة و/ أو الأحجار الكريمة. (المترجمة)

الأيدي الجانبية لكل وعاءٍ نستعمله ومصبّه وغطائه، النسبة والتناسب بين المقاعد والطاولات، قصّات أقمشة الملابس، الحركات والأغاني في الاحتفالات الدينية والحربية، اختيار الوزن والنَّظْم والقافية لدى التعبير عن الحب أو تلاوة سجلاتِ أفعالٍ من الأيام الغابرة؛ إن كل هذا الإصرار الحريص على أن تخضع الأشياء والأفعال الضرورية لقانونٍ يختلف عن قانون الضرورة العملية، هو الذي يعلّمنا بحقّ أهميةَ الغريزة الجمالية في الحضارات غير المصقولة في الماضي والحاضر؛ وفي الحضارات العليا يشهد عليها ذلك التحويلُ الدائم للأبنية والسجلات والطقوس والعروض المسرحية إلى أعمالٍ فنية. لا تكون الغريزةُ الجمالية بتاتاً صاحبة اليد العليا إذا تم وصف الفن بأنه خادمٌ للمنفعة. وكالعادة، أعطانا الحدسُ العميق للسيد "راسكين" الحقيقةَ، في معرِض إجابته بشأن نظريات "الفن من أجل الفن" لهذا العصر، الذي تعلّم الاستغناءَ عن الجمال عندما يتعلق الأمر بحاجياته الضرورية العملية، فقد صرح قائلاً، في مفارقة واضحة، لم يحدث أن ابتُدئ بعملٍ فني عظيم إلا وفيه أغراضٌ تَخفى. نرى ذلك في الكاتدرائية التي بنيت لغرض ديني أو مدني؛ وفي اللوحة الجدارية أو الصورة التي تهدف إلى توضيح تصويري لقصة أو لعونٍ على العبادة؛ في القداس، أو الموشح الدينيّ، أو الأوبرا، حيث يُقصَد منها كلها، وفوق كل اعتبار، أن تكون تعبيرية حيث نرى الانتقاءات الثابتة التي لا يغيرها شيء، والأوامر السيادية، والأوامر المضادة لها، لرغبة الكائن البشري فينا بالجمال.

في عالم الانطباعات المرئية، شاهدنا بالفعل العمليات الداخلية، التي فرضت تفضيل نوع واحد من الأشكال الابتدائية على شكل آخر. نرغب في اتباع العمليات نفسها في الحالات الأكثر تعقيداً لما يسمى **الفن**. ولكن قبل الانتقال من المقتضى الجمالي الذي يتحكم في الخزّاف الجلف البدائي إلى المقتضى الجمالي الذي يسطو على المهندس المعماري والنحات والرسام؛ وقبل الاستمرار في مشاهدة شغل الغريزة الجمالية فيما يتعلق بالأشياء التي تجذب انتباهنا إليها، نود أن نشير إلى قوتها بالمعنى السلبي اللافاعل؛ أي عندما تُشتِّتُ انتباهَنا عن قصد أو تقلله لنتجنب الشعور بالاستياء وعدم المتعة. لقد لاحظنا بالفعل النزوعَ إلى استبدال مجرد فعلِ إدراكٍ (يكون غالباً تعرُّفاً على خاصيةٍ أو اثنتين فقط) بالإدراك الحقيقي للأشياء والحركات التي تهمنا في الحياة اليومية، وهو نزوعٌ يؤشّر إلى كسل العقل البشري ورفضه القيام بأكثر مما هو بالكاد ضروري[1]. ومن ثم، إن الجزء الأكبر من حياة معظم البشر مليء بالمشاغل إلى درجة لا يكون فيها جمالياتٍ بأي شكل من الأشكال؛ والسبب - كما سيكون لدينا المزيد من الفرص للملاحظة- هو أن حالةَ السعي والركض نحو هدفٍ، والإسراع من أي نوع كان مع ما يحدث من تغيراتٍ جسدية تخصّ حالات كهذه، لا يتوافقان مطلقاً مع النوع الخاص المطلوب من التكيف الجسدي لأجل الفهم المدرِك الكامل **للشكل**، ولكن إلى جانب هذا النزوع لتقليل الإدراك الفعلي **للشكل**، وبغض النظر عن كل الأسئلة حول المتعة والاستياء، إن الملَكة الجمالية نفسها كثيراً ما تدفعنا إلى عدم إدراك **الشكل؛** لأن هذا الإدراك قد يكون

---

1 أو بالاقتصاد والتدبير البيولوجي. (ف. ل.) (1911)

غير مقبول ويثير استياءنا. نحن نلمّح إلى ظاهرة أكثر أهمية وإن كانت المعرفة بها أقل من حالة اللاإدراك، وهذه الأخيرة يقوم من خلالها المحيطُ القبيح بإكراه الأشخاصِ الحساسين من الناحية الجمالية، وقَصْرِ إدراكِهم فقط على **علامات الأشياء**، ما ينجم عنه نوع من العمى يفسر مثلاً السبب الذي يجعل التعرفَ المدرِكَ على رسم تخطيطي لشارعٍ قذرٍ في لندن لـ "جيمس ماكنيل ويسلر" (James McNeill Whistler) نادر الحدوث.

[(ك. أ. ط.) نرغب في لفت الانتباه إلى الحقيقة المهملة تماماً، التي لها تأثير بالغ الأهمية في التركيب الصُّوَري، وهي أننا نفضل الحصول على مفاهيمنا حول العالم الخارجي، ولا سيما ما نسميه المناظر الطبيعية، عندما نتحرك وليس عندما نقف ساكنين. السبب في هذا هو أن بُنيتنا الجسدية تجعل حالةَ الوقوف بشكلٍ ساكن تُحضِر للوعي عدداً من التوترات غير المريحة إلى حد ما، والتي ستتجمع في إحساسٍ غامض بعدم الإعجاب بما يُشاهَد، ما يجعل اللازم لفهم **الشكل** أمراً شاقاً، ويُنتج من ثم، بدرجة أو بأخرى، استياءً جمالياً تجاه حقائق موضوعية. عندما نقف ساكنين، ندرك وزن الرأس على الرقبة، ووزن أجسامنا عند الخصر، ولا سيما ضغط أقدامنا على الأرض، ما ينتج حالةَ تمحورٍ حول الذات يكون فيها العالمُ الخارجي أجنبياً، لكن ما إن تخطو قدمُنا خطوةً إلى العالم الخارجي حتى نتخفّف من نصف وزننا عبر الانتقال من قدم إلى أخرى. علاوة على ذلك، يبدو أن انتقال حركتنا هو لتعديل شعورنا بشكلنا وتخفيفه؛ بدلاً من أن نشعر باستياء من شكلنا لكونه عمودياً كعمود البوابة، سنبدأ بالشعور حالما نتحرك إلى الأمام (سواء على

أقدامنا أم على ظهور الخيل أم في السيارة) كما لو كنا خطاً، وكلما تحركنا أسرع زاد شعورنا بشكلنا كخط. ويرجع ذلك إلى حقيقة أننا، ونحن نتحرك، تندفع مقدمةُ المشهد لمقابلتنا في تيارين دافقَين، واحدٍ على كل جانب من رأسنا، وهما إذْ يمضيان باستمرارٍ عابرَين بقربنا، يسببان تغيراً مدرِكاً يجعلنا نشعر بنعومتنا واستطالتنا على شكل خطٍّ أثناء تدفقهما. تعطينا حركتُنا الخاصة توهماً إضافياً بأن جميع الأشياء العالية في المنظر الطبيعي، التي نتقدم إليها خطوة خطوة، تسحب نفسها أعلى فأعلى، وأن عرْضانية الأشياء، التي نقترب منها خطوة بعد خطوة، تنفتح باتساعٍ أكبر، وأن الأرض تتقدم وتدفع نفسها تحت أقدامنا، وتتحول المسافة إلى قربٍ قادم. يبدو أن كل الأبعاد الثلاثة تتوسع وتُمدِّد نفسها بشكل أكبر، وتكبر تحت أعيننا طوال الوقت ونحن نتحرك. ونشعر نحن، عندما نرى الأبعادَ تكبر، بأننا نكبر أيضاً كما لو أن حدودَنا تتسع. البعد الثالث الذي يُعتبرُ المسافة[1] نراه ونشعر به بوضوح مثلما نرى الطول والعرضَ ونشعر

1 يبدو أن سبب عدم إدراكنا البعد الثالث بسهولة إدراكنا البعدين الأول والثاني نفسها يكمن في عدم امتلاكنا وسيلة جسدية مماثلة لكي نتكيف مع البعد الثالث. نحصل على الإحساس بالطول من خلال مد أنفسنا ارتفاعاً، وعلى الإحساس بالعرْض من خلال توسيع صدرنا عرْضاً؛ ولكن طالما نقف ساكنين فليس لدينا إمكانية مماثلة لتوسعة أنفسنا إلى الأمام. ربما يدرك الأطفال الصغار، الذي يحْبُون على أربع، ويزحفون على الأرض، البعدَ الثالث، وربما بشكل أفضل من البعدين الآخرين: لأن وضع أجسامهم على الأرض يسمح لهم بالتمدد باتجاه الأمام. لكن عندما وقفنا منتصبين على قدمين فقدنا القدرة على التقاط هذا البعد، ولكن نستطيع أن نستعيده بشكل طبيعي فقط عندما نتحرك؛ لأننا نتوسع نحو الأمام. يجب علينا حيناً أن نلاحظ كيف يُعيد الفنُّ البعدَ الثالث بطريقة خاصة جداً. في الواقع، يرجع الإحساس بحسن الانسجام الذي نحصل عليه من الهندسة المعمارية، على سبيل المثال، إلى حدّ كبير، إلى هذه الاستعادة. (ك. أ. ط.) (1897). هناك أيضاً، بالإضافة إلى

بهما، ندرك أن الأرض مستوية وتمتد بعيداً، ونرى ارتسام الأشياء (البعد الثالث ككتلة حجمية) ينتفخ متجهاً إلى الأمام أو راجعاً إلى الخلف. عند النظر، تبدأ العين الرؤيةَ من المقدمة، ثم تنتقل مباشرة إلى الخلفية، فيتحقق المشهد، ويدرَك **بكُلّيته**. تنتهي هذه النظرة المتناغمة للأشياء بمجرد أن نقف ساكنين؛ كنا نتوقع رؤية المشهد بشكل أفضل، لكن في الواقع صرنا نراه أسوأ. **نجد فجأة أننا فقدنا سيطرتنا على البعد الثالث؛** فبدلاً من رؤيتنا المسافة كتسطيحٍ وانبساطٍ يمتد على البعد، صارت تَظهر لنا كما لو أنها مرسومة على جدار شاقولي. لم نعد نشعر بالجزء الأكبر من كتلة الأشياء المختلفة، ولا بارتسام أجزائها المختلفة؛ تبدو الأشجار مسطحة مثل أوراق السرخس. لم نعد ندرك المشهد ككل. لقد انخفض التأثير العام إلى أجزاء صغيرة ونُتَف تحت أعيننا، وهذه النتف هي كل ما بإمكاننا رؤيته. وبدلاً من النظر إلى المناظر الطبيعية مواجهةً من الأمام، نجد أن من المريح لنا أكثر أن نرسل أعيننا أولاً إلى الخلفية، ثم إلى المقدمة. لم تعد الأرض تندفع بلهفة تحت أقدامنا؛ إذْ سرعان ما يكون لدينا قناعة فكرية بأنها كلها أرضية صلبة. وبالنسبة إلى الأحاسيس الداخلية، إننا نشعر أن ثقل وزننا، الذي سلمناه جزئياً إلى العالم الخارجي، بينما كنا ننتقل من قدم إلى أخرى، قد عاد بالكامل ضاغطاً عند الكتفين والخصر. لم نعد نزفر أنفاسنا بأي زخم، ويبدو أن استنشاق

التكيف البصري المعدَّل كذلك الذي ذكره "فالديمار كونراد" (Waldemar Conrad)، إضافةً وزيادة **نفسية** بسبب البعد الثالث الذي يتم التعرف عليه بصرياً، فقط بعد فعل التعرُّف المدرِك، وهو حكم على ما هو موجود أو ممثَّل. راجع أيضاً "فصل الاستجابة الجمالية". (ف. ل.) (1911).

النفَس ينتهي بسرعة نحو الزفير دون توقف؛ تبدو الحياة ضعيفة وضحلة أكثر؛ لأن حجم وسرعة التنفس قد تضاءلا إلى حدٍّ كبير. نحن كائنات متغيرة وكائنات قد تغيرت إلى الأسوأ؛ ويستغرق منا الأمر بعض اللحظات لنتأقلم مرة أخرى مع نمط الحياة الناقص هذا.

هذا التحليل فقط لبعض الاختلافات - لأننا سنرى في الحال أن هناك اختلافات أخرى- بين نمط إدراكنا وبين الحالات الفيزيائية الجسدية المصاحبة له عند المشي وعند الوقوف دون حراك، سوف يكون نموذجاً لنوع الاختيار الذي تصنعه الغريزة الجمالية في تصوراتنا وإدراكنا؛ لأنه، كحقيقة، تُكتَسَب ذاكرتُنا البصرية للأشياء خلال لحظات تَحركِنا. ليس لدينا معرفة عفوية تلقائية بالعالم كما يظهرُ حينما نقف قبالته، وعادةُ أن نرى الأشياءَ من نقطةِ نظرٍ واحدة ثابتة هي واحدة من أصعب ما على طلاب الرسم حيازته. الأطفال، القوم البسيطون (غير الملوثين بدروس الرسم)، لا بل نحن أنفسنا عندما نكون طبيعيين تماماً، نشعر جميعاً بخيبة أمل غامضة من صورة فوتوغرافية أو رسم واقعي لمشهد مألوف، كمنظر طبيعي أو غرفة موجودة بشكل مختلف في ذاكرتنا[1]. منعت الغريزةُ الجمالية،

1 إنني الآن أميل إلى الاعتقاد بأن منظور "المشي" في الصور يمكن أن يُفسَّر، حال وجوده، من خلال صور ذاكرتنا للمناظر الطبيعية، التي يتم الحصول عليها أثناء الدخول فيها، أو التوجه صوبها؛ وأيضاً من الحاجة إلى تعويض، عبر النشاط التخيلي الحاد الناتج عن هذا المنظور، عن إحساسنا بتلاشي النشاط جراء حركة تنقلنا. تُظهر تجاربي الخاصة أن التوقف بسكون في حالتي أمر لا أستسيغه حين تكون المناظر الطبيعية عبارة عن خطوط تتجمَع، بما يشابه طبيعة شارع أو طريق، ولكن عند النظر إلى الخطوط العامة لتلال مثيرة للمتعة، أحتاج إلى التوقف بمجرد أن أستقر على أفضل نقطة للنظر، تماماً مثلما يحدث لديّ مع التماثيل. هناك الكثير في الهندسة والعمارة الداخلية، ما يؤثر فيّ تأثيرَ شارعٍ، فأُجبَر على المشي؛ ولكن بمجرد

بطريقة ما، تسجيلَ نصف تجاربنا البصرية، لسبب كافٍ هو أن هذه التجارب لم تكن مستحسَنة؛ وسنرى، عندما نأتي إلى فحص تكوين الصور، أن الأساتذة القدامى، الذين يصورون أو على الأقل يؤلفون من الذاكرة، لم يعطونا في صورهم الانطباعات المبعثرة والضعيفة والمرهِقة التي ستعترينا عند وقوفنا بلا حراك قبالة المشهد المتمثِّل، بل يعطونا الانطباعات الفعالة والمُعِيْنة والمقبولة التي اعتدناها أثناء التجوال والتحرك. (ك. أ. ط.)].

أن أحصل على أفضل نقطة رؤية، مثل المنظر المائل لصحن الكنيسة والممرات، أتوقف قليلاً. هذا يتطلب التفحص والتدقيق من خلال أدلة جماعية. (ف. ل.) (1911).

III

[(ك. أ. ط.) إن الفنون الجميلة على تنوعها هي ترتيبات، تطورت آلياً وعفوياً بشكل لا واعٍ، للحصول على أقصى طاقة مقبولة ومحبَّذة لناحية إدراكنا **للشكل**، لكن مثل هذا الحد الأقصى لا يتمثل فقط في تغيرٍ داخلي كبير خاص في لحظة واحدة خاصة. لقد رأينا بالفعل، في تحليل الأحاسيس الجسدية، التي رافقت إدراكنا للجرّة، أننا، لغرض تحقيق تلك المتعة التي نربطها بكلمة **الجمال**، نحتاج إلى "جملةٍ من الحركات وتوافقٍ لحركاتٍ في أنفسنا تستجيب للحقيقة الفكرية التي مفادها أن الجرة هي وحدة متناغمة بكلّيتها"، تغيراتٌ في التنفس الثنائي، وفي التوازن الذي ينتقل بانتظام من جانب إلى آخر، وفي توترات **الرفع إلى أعلى والضغط إلى أسفل**، أثناء حركة العينين على طول الخطوط العامة المتناظرة في الجرة. هذا الترتيب المستحسَن لحركاتٍ مستحسَنة[1] في أنفسنا؛ أيْ حالة تغيراتنا كاملة التناغم والتوافق هي أيضاً ليست حالة هاربة متفلتة؛ إن وجود العمل الفني، وإدراكه المستمر أو المتجدد، يفرض استمرارَ

1 إلى مثل هذه المقاطع يوجه البروفيسور "ليبس" انتقاداً لاذعاً. يقول: "هناك نقطة مبهمة في هذه النظرية. الانطباع الجمالي هو شعورٌ بالمتعة. الآن، أيتمثل هذا الشعور بالأحاسيس الجسدية أم يتصل بها؟ ... أَيختلف الشعور بالقبول والاستحسانِ عنِ الأحاسيس الجسدية نفسها أم أنه صفة من صفاتها؟".
في الوقت الذي أُدركُ فيه قيمة البروفيسور "ليبس" التربوية التعليمية في جعلي أوضَح أفكاري وأُصفّيها، أود أن أشير إلى أن عبارته "الانطباع الجمالي هو شعورٌ بالمتعة" تنطوي في حد ذاتها على خلطٍ فكري مماثل. (ف. ل.) (1911).

هذه الحالة الكلية من الاستحسان والمقبولية، والإلزام بالتكرار لكل الحالة أو لأجزائها، تكراراً متزامناً أو متلاحقاً، بما يعني استبعاد إمكانية لأي نمطِ وجودٍ آخر. الأعمال الفنية تدين لهذه الحقيقة الأخيرة بقوتها الغريبة في تخليصنا من الإحساس بمرور الوقت. لقد تم نسيان ضغوط الوجود العملي، ولم نعد مدفوعين إلى الأمام. نحن آمنون في سكينة هادئة داخل ما يبدو كأنه دائرة من الوجود مسوَّرة ومحمية بشكل مبهم، دائرة نمطِ حياةٍ مكتمل ومُرضٍ بذاته في واقع وظائفنا العضوية المتوازنة.

إن الترتيب الأبسط من بين هذه الترتيبات المصطنعة للحث على مثل هذه التغيرات الإدراكية، وإطالة أمدها بما يمنح عاطفةَ المتعة الجمالية، هو **النسق**. تعتمد أوليات قوة النسق على حقيقة أن أيَّ زخرفٍ متكرر النسق يُرى على السطح، يعطي العينَ شيئاً تلتقطه، ومن ثم يستحث بعضَ التغيرات التي تصاحب حركات العين[1]. عين المرء، على سبيل المثال، تتحرك بشكل أبطأ وبشكل متعمد عبر مساحة قدم مربعة من أعمال نسج القش والخوص، أكثر من قدم مربعة من الورَق البني، وتكون الحركات أكثر ثباتاً وأكثر إدراكاً وتقديراً. يضيف **النسقُ** إلى صفة تعقيد السطح من خلال انتظامه قوةً لإجبارِ العين والتنفس على التحرك بوتيرة متساوية ومتصلة بلا انقطاع؛ لذلك، نجد أنّ حتى أبسط الأنساق لها قوة شبيهة بقوة موسيقى العروض العسكرية؛ لأنها تجبر أجسامنا على وجودٍ ذي إيقاع منتظم. هاتان السمتان المتمثلتان في تعمد حركات

---

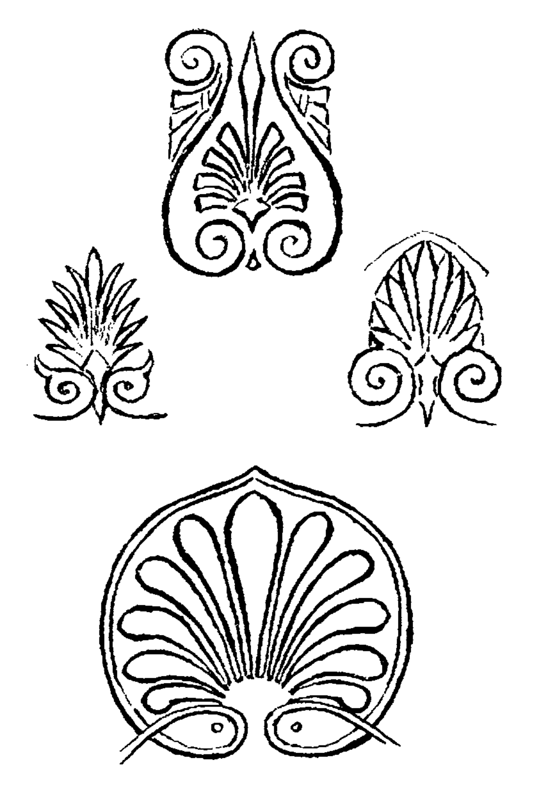
1 راجع "كوستيليف" حول التغيرات في العين في أحد الهوامش في فصل "المشكلة المركزية". (ف.ل.) (1911).

العين والنفَس، وجعلها متناغمة، يشيعان في أكثر الأنساق بدائيةً وأكثرها تعقيداً.

للحصول على مثال لعمل النسق، دعونا نأخذ ما يسمى "زهرة العسل اليونانية". بمجرد أن تسقط العينُ على النسق، ندرك أنه **ثنائي** لأن الجانبين المتساويين في النسق يستدعيان لحيّز التأثير كِلتا الرئتين معاً. ومع الشعور بالثنائية ينتقل الشعور بالتوسع، ويتحد كلاهما في شعور مبهم بالانسجام، يتم التعرف عليه على أنه غير معتاد، لكنه في الوقت نفسه طبيعي جداً. ننتبه إلى أنفسنا أننا ننظر إلى النسق وكأنه الترتيب الأكثر طبيعية في الغرفة، على الرغم من أننا، بطبيعة الحال، ندرك فكرياً أنه مصطنع بشكل كبير للغاية. هذا الإحساس الغريب بأنْ يكون شيءٌ ما طبيعياً وعادياً؛ لأنه يناسب مزاج المشاهِد له، هو إحدى أهم المفاضَلات في الظاهرة الجمالية، وهو عنصرٌ رئيسٌ في جميع العواطف الفنية.

عندما تتحرك العينان إلى الأعلى على طول النسق، تتنفس الرئتان نفساً طويلاً، ويظهر إحساسٌ طفيف بجوانب القفص الصدري وهو يتمدد؛ يستمر هذا الإحساس بالتوسع بينما يتحرك النفَس إلى أعلى، ما يمنحنا في الوقت نفسه إحساساً بطولٍ وعرضٍ ثنائيّين، والنسبة بينهما ممتعة كثيراً للتنفس، تفسر إحساساً بالارتياح أثناء النظر إلى النسق. إذا حاولنا توليد أحاسيس التناغم هذه أثناء النظر إلى **الأشكال غير المنتظمة** في الغرفة، فإننا نواجَه باستحالةِ الأمر: **لا** يعود بإمكاننا التنفس بشكل متساوٍ على كلا الجانبين، فقد اختفى الإحساس بوجود رئتين، واختفى معه الشعور بالثنائية، لكن كل هذه الحواس تعود بمجرد أن ننظر مرة أخرى إلى النسق.

بعد هذه التجربة، يدرك المرءُ تماماً كيف استوطن الفنُّ الزخرفي في المتعة التي ربما وجدها بعضُ البشر من عصور ما قبل التاريخ كائنة في التنفس بانتظام ودون الحاجة إلى إعادة التكييف، عندما بدأ في حفر أول خطوطٍ بينهًا فواصل منتظمة.



الرسم التوضيحي 3: نموذج زهرة العسل المستقى من الأواني اليونانية

من النسق يمكننا الآن أن ننتقل إلى فئة بسيطة في الهندسة المعمارية يمكن تصنيفها على أنها **العمارة كنسق**، لتمييزها من ظواهر أكثر تعقيداً في العمارة مثل **الغلاف المكاني**، والعمارة **الموحية بالحركات والقوى**. هذا القسم الأبسط للفن هو عمارة الواجهات. دعونا نقارن بين ما يحدث داخلنا أثناء النظر إلى نسق زهرة العسل، وبين ما ندركه عند النظر إلى واجهة كنيسة "سانتا ماريا نوفيلا" في فلورنسا، من عمل "ألبرتي".[1•]

هناك الوعي اللطيف بالوجود الثنائي نفسه، لكن تضاف إلى هذا الآن متعة أخرى بسبب حقيقة أن المبنى مقسم إلى ثلاثة أجزاء، وأن إدراكنا للجزء الأوسط (الذي لا يوجد ما يقابله في نسق زهرة العسل المقسم إلى قسمين) ينطوي على تغير يطرأ على القفص الصدري، فيمنعه من الانكماش كما في عملية الزفير، ومن ثم هو يحافظ على إحساس معين بأنه متوسع. بالانتقال إلى الرواق المقابل للكنيسة، والنظر إلى اثنين من أقواسه فقط، نفقد في الحال هذا الشعور المستحسَن بسبب انقسام الواجهة إلى ثلاثة أقسام؛ والنظر إلى أربعة أقواس في الرواق لا يحسّن الوضع، ولكن بمجرد أن ننظر إلى ثلاثة أقواس في الرواق، أو خمسة منها باعتبارها مجموعة زوجية من اثنين مع قوس مفرد بينهما، نحصل على التوسع نفسه المستحسَن في الصدر أثناء الزفير، والذي كان لدينا أثناء النظر إلى الواجهة. وفي العودة إلى هذه الأخيرة، نجد أن الامتداد الكبير للسطح الذي أمامنا

---

1 • "ليون باتيستا أليبرتي" (Leon Battista Alberti): مهندس معماري من جنوى، إيطاليا. في 1456 أقام في فلورنسا واجهة من الرخام لكنيسة "سانتا ماريا نوفيلا". (المترجمة)

يجعلنا نشعر بأننا اتّسعنا واسْتَطَلنا إلى ما هو أبعد من الحياة العادية؛ لأن فعل الرؤية ينتج أنفاساً طويلة وعريضة بشكل مفارق للعادة؛ يبدو أننا نتنفس وفقاً للنِّسَب الموجودة في المبنى بدلاً من النِّسب الموجودة لدينا. علاوة على ذلك، تولد الواجهةُ من أجسامنا أحاسيسَ معقدة أكثر من تلك التي كانت تعترينا ونعِيها أثناء النظر إلى النسق. **لأن النسق لا كتلة له.** لا يتطلب مركزَ ثقلٍ ليُبقيه منتصباً؛ خطوطه ليست حدوداً لشكل صلب؛ لذلك نتبع خطوطَ النسق بحركات طفيفة من توازننا، بحركة طفيفة خارجة عن الجسم من فوق الخصر أو من الرأس، أولاً على جانبٍ ثم على الجانب الآخر، وهذه الحركات المتأرجحة الصغيرة نشعر بها كمنحنياتٍ تُوازن بعضها بعضاً، لكن الواجهة، على العكس من ذلك، مُنْزَرِعةٌ بصلابة في الأرض، وإدراك هذه الحقيقة ينطوي على إحساس بالثقل والارتفاع في أنفسنا؛ نشعر برغبة خافتة في إحاطة الشكل ما بين ضغطِ أقدامنا على الأرض والضغط النازل الخفيف جداً للرأس، وينتج عن الضغطين إحساسٌ بمقاومةِ الجاذبية. يمكن تتبعهما لإدراك إمساك الأرض لقاعدة الواجهة وضغط القوالب والأفاريز النازل إلى الأسفل. من ناحية أخرى، تنتج الأقواسُ



الرسم التوضيحي 4: واجهة كنيسة سانتا ماريا نوفيلا،
تصوير آي. ر افيرات (I.Raverat)

والخطوطُ البارزة أحاسيس بالرفع السهل إلى الأعلى، وبنشاط لطيف يوازن هذه الضغوط النازلة، حيث يكون الانطباعُ الرئيس هو الشعور بالخفة[1].

إن ذكر هذه الضغوط المختلفة، والنسب المتفاوتة التي قد توجد بينها، يُفضي هنا إلى النظر باعتبار إلى ما ينبغي أن نسميه الصفة الثانوية أو الصفة العاطفية **البشرية** للظاهرة الجمالية؛ فعاطفة **الكمال المتناغم**، التي وجدنا أنها تشكل الظاهرةَ الجمالية الرئيسة كما تتجلى في كل فن، هي عرضة للاختلافات والتنويعات التي تضيف،

1 لقد كان البروفيسور ليبس قاسياً بشكل خاص على هذا المقطع، وأعتقد أنه كان عادلاً ومحقاً، راجع أيضاً كتابه (الاعتبار الجمالي)، ص 427 وما يليها.)ف. ل.) ((1911

وفقاً للظروف، مع ترك الخاصية الأساسية دون مساس، خصائصَ فرعية تتزامن مع الأنواع المتعددة للعاطفة الحادثة في الحياة الواقعية. ترجع هذه الخصائص، التي تشكل القوى التعبيرية الفنية، إلى النسبة التي تثير فيها الأشكالُ المختلفة فينا حواسَّ الجاذبية، أو الرقة، أو الانطوائية، أو الثقة بالنفس، وغير ذلك الكثير، بشكل مستقل تماماً عن العاطفة الجمالية الرئيسة للعيش الكامل والمتناغم. تجذب هذه الخصائص انتباهاً زائداً بالموسيقى؛ لكننا سنجد أيضاً أنها موجودة بشكل كبير -وإنْ بدرجات متفاوتة- في الفنون التي تخاطب العيونَ في المقام الأول؛ حيث توفر في جميع الفنون مصطلحات سهلة (لكنها في أغلبها ملتبسة، وهي مأخوذة من تجارب معروفةٍ جيداً من نمط غير فني)، وتُحوِّل الانتباهَ النقدي، عن الصفات الجمالية (التي رغم أنه يُشعَر بها بقوة لكنها ليست واضحة التوصيف)، إلى الصفات العاطفية (التي يشعر بها المرءُ بشكل طفيف لكنها تُسَمَّى وتُعرَّف على الفور). لن نفْصل دراسة هذه الظواهر الثانوية، بل سنضيفها، عندما يكون ذلك مناسباً، إلى تحليل الظاهرة الجمالية الرئيسة، ونقدم وصفاً لبعض الحالات الجسدية المصاحِبة لإدراك الصفات العاطفية المتنوعة للشكل، أثناء مواصلة بحثنا في الحالات الجسدية التي تترافق مع إدراك الشكل الفني. وسنجد أنه حتى كما في الموسيقى تتخلل الخاصية العاطفية نفسُها لَحْنَين، أحدهما ممتاز من الناحية الجمالية والآخر لا قيمة له من الناحية الجمالية، كذلك أيضاً في الهندسة المعمارية، فقد تشترك قوةُ إيقاظِ نوعٍ محددٍ من العاطفة في بناءين من درجاتٍ متعارضة من ناحية التميّز الجمالي؛ لذلك إن هيمنةَ مجموعةٍ من الأبعاد مثلاً على مجموعةٍ أخرى،

ستُنتج المشاعر الدينية نفسها في كنائس تختلف في كل شيء، مثل كاتدرائيات "أميان" و"كولونيا" مثلاً.

هذه الظاهرة المزدوجة للعاطفة الجمالية، التي تتميز بما يجب أن نطلق عليه عاطفة **بشرية**، تصبح جزءاً لا يتجزأ بمجرد أن ننظر إلى العمارة كفنِّ الغلاف المكاني؛ أو بعبارة أخرى، بمجرد أن نتوقف عن تأمل الكَنيسة من الخارج، ونُخضع أنفسَنا للقوى فوق الاعتيادية في داخلها. دعونا نرَ ما الإحساسات الجسدية التي ستجري من تحت المشاعر الواضحة والمعروفة التي استيقظت على هذا النحو. عند دخول كنيسةٍ كبيرة، ندرك حدوثَ تغييرٍ مفاجئ وشامل في نمط وجودنا. سوف نتذكر أنه أثناء التجول في الهواء الطلق تبدو جوانب المناظر الطبيعية **وكأنها تتقدم نحونا**. لكن في الكنيسة، يبدو أن هذا النوع من الرؤية الجانبية المتوسعة يتزايد ويستمر في التزايد حتى عندما نقف بلا حراك، ولا يُستبدَل بالنمط الذي يُضيّق الرؤية الخاص بالوقوف بلا حراك في الهواء الطلق. يرجع هذا الاختلاف المهم إلى أن أعيننا قد جُذِبَتْ من خارجها بممرات الكنيسة، فبدلاً من النظر فقط من نقطة النقرة في العين المسؤولة عن حدة البصر، يبدو أن المرء يستخدم كامل العين. الآن، نظراً إلى أن التنفس يعمل بشكل وثيق مع العين، فإن طريقة الرؤية الموسَّعة هذه مصحوبةٌ بالضرورة بطريقةِ تنفّسٍ موسَّعة يتم فيها الشعور بكلتا الرئتين، ويَنتج حتماً عن تمدد الجهازِ التنفسي إحساسٌ عامٌ بوجودٍ متوسع. إلى جانب **الرؤية الأوسع** بسبب الممرات، إننا نرى أيضاً **ارتفاعاً** أكبر بسبب السقف[1].

1 يمكنني أن أؤيد بنفسي هذا الوصف للأحاسيس المتغيرة والحركات الموضوعية المتغيرة خلال الدقائق الأولى على الأقل في كنيسة كبيرة، باستثناء ما يتعلق بتفاصيل

لم نعد مهتمين بالأرض تحت أقدامنا، فالاهتمام يتجه فوق مستوى العين إلى الأفاريز والتيجان، وعلى الأخص أقواس السقف؛ يتم وضعُ التنفس في مستوى أعلى بكثير مما كان عليه خارج الكنيسة، وكلما زاد التنفس ونتج عنه توترٌ تصاعدي شعرنا بأننا أطوَل، وشعرنا بالأرض تحت أقدامنا أخفّ مما هي عليه في الهواء الطلق. هذه الحواس بالتوسع والارتفاع المتزايدَين ليست سوى تكبير للمشاعر التي نمتلكها عادةً، لكن الجزءَ الداخلي للكنيسة يزيد إحساسنا بالأبعاد عبر استعادةٍ للشعور بالبعد الثالث، الذي، كما يتذكر القارئ، وجدناه يتضاءل بمجرد أن وقفنا خارجاً بلا حراك. نستعيد المعرفة المدرِكة بالبعد الثالث في العمارة بسبب الوضع المتزن الثابت لرأسنا فوق مركز جاذبيته، الذي من شأنه أن يتيح لنا إجراءَ حركات متوازنة إلى الخلف وإلى الأمام، ومن ثم متابعةَ حركة الخطوط بسهولة تامة،

تغيرات العين والتنفس، لكنني واعية **لبعض** التغيرات التنفسية الموضعية. يمكنني أن أضيف أن النقل العالي للرأس، الذي يستجيب للإضاءة الأعلى والشعور القوي بالمنظور، يجلب في نفسي شعوراً بأنني **طويلة القامة، وليس لدي أي وزن يُثقل عليّ، وأنني أرتدي أحذية مريحة لقدميّ** (على عكس حالة جرّ القدمين على الأرض)، مثلما لاحظت مؤخراً أثناء المشي طليقة في أيام تكون فيها الطاقة الجسدية موفورة بشكل غير عادي، وعادةً ما تكون أيضاً أياماً لا تشكل عاملاً معيقاً للاستجابة الجمالية التلقائية. يمكنني أيضاً تأييد وجود الشعور الخاص بوضوحٍ فكري مبهج إلى حد ما بسبب التصميمات الداخلية **القوطية الفرنسية** الحسنة جداً. هناك إشارة في رسالة "ويليام موريس" (William Morris) إلى الصفة المثيرة المبهجة **للقوطية الفرنسية**. القوطية الألمانية والإيطالية، والفرنسية المبهرجة الزخارف، لا تعطيني مثل هذا الشعور. (ف. ل.) (1911).

بشرط أن تكون فوق مستوى العين؛ لذا إن سقف الكنيسة يوفر لنا طريقاً يتسم ببعد المسافة، فنتبعه بيسر ومتعة[1].

إن امتلاك الحس كاملاً وبشكل متساوٍ بجميع الأبعاد الثلاثة يجلب معه إحساساً بالاكتمال في أنفسنا، وأيضاً علاقةً أوثق مع **غير أنفسنا**؛ ويزول الشعور بالعزلة وانعدام الثقة، الذي لم يُنتَبه إليه إلى الآن، وتكون إزالته واضحة تماماً لنا، ومن هنا حالة الرضا والصفاء. هذا الإدراك للبعد الثالث مصحوب بتغيير في التنفس. نشعر أثناء الزفير كما لو أن لدينا ما نركن إليه، بدلاً من أن يبدو النفَس وكأنه ينسحب، وهو ما يعطينا شعوراً بالثقة في العالم الخارجي. علاوة على ذلك، يبدو أن المسافة أمام الكنيسة تمارس جاذبية محددة للغاية كجاذبية قطعة مغناطيس لإبرة. يبدو أن الأبعاد الثلاثة للكنيسة تعمل على توسيع التنفس ومدّه في ثلاثة اتجاهات، وتُوضح ذلك الإحساس الخاص بالاكتمال والانسجام، الذي تمنحه الهندسة المعمارية، التي تغلف وتحيط، بينما يقرر البعدُ الخاص المهيمن اللونَ **العاطفي البشري** المضاف إلى هذا الشعور الجمالي الحقيقي.

1 لدينا وسيلة في إدراك المسافة فوق مستوى العين؛ لأن رأسنا يتوازن على ما يشبه محوراً مثبتاً في مكانه بمساعدة العضلات، لكنه يسمح بالحركة الحرة في كل اتجاه. من خلال إمالة طفيفة للرأس إلى الخلف، نضع الرأس بالضبط فوق مركز جاذبيته، وفي هذا الموضع أصغرُ حركةٍ إلى الخلف أو إلى الأمام تعطينا إحساساً قوياً جداً بالتحرك حقاً مسافة إلى الخلف أو إلى الأمام؛ لذلك حيثما أردنا أن ننظر إلى الأعلى، إننا نرىِ مجال المسافة متاحاً، لكننا لا ندرك المسافة تحت خط الأفق أو فوقه بقليل، فلكي نراها نحن لا نميل رأسنا إلى الخلف نحو مركز جاذبيته، بل نقدمه إلى الأمام وتمْسكه عضلاتُ الرقبة؛ تحريك الرأس إلى الأمام والخلف يتطلب جهداً عضلياً يترافق بإرهاق بدلاً من حركة توازن مقبولة ومحبَّذة؛ لذلك في هذه الحالة نمتنع عن محاولة إدراك المسافة، ونكتفي فقط بمعرفة أنها موجودة. (ك. أ. ط) (1897).

أثناء حدوث ذلك، ندرك أيضاً الكثير من الحواس الفرعية **للاتجاهات**. سبق أن ذكرنا أنه يصبح من الصعب الانتباه إلى الأرض تحت أقدامنا؛ لأن الاهتمام كله ينصب على ما فوق مستوى الرأس. يبدأ الرأس بتأكيد وجوده: نشعر بأنه موجود، وبأن له خلْفاً، وأنه محاطٌ بأذنين؛ هناك شعور بأننا نعيش في **الأعلى وعلى الجوانب**. يبدو أن **حواس الاتجاهات** تشعّ إشعاعاً من مركز الرأس صوب الخارج، وأنها عبارة عن توترات متنوعة وواضحة المعالم جداً؛ في الواقع، يبدو الإحساس بالصدر والرأس حقيقياً أكثر من تلك الأحاسيس التي تخبرنا أننا نسير على أرض صلبة؛ يبدو الوجود مركّزاً كطولٍ وعرض وتَوجهٍ نحو الخارج. التأثير الكلي هو الشعور بالكنيسة كأنها **محيطُ شكلٍ يحتوينا؛** وهذا هو الإحساس المحدد في العمارة التي تُعد غلافاً مكانياً.

لقد تحدثنا حتى الآن عن تأثيرات نسَب المبنى. قبل الشروع في بعض التفاصيل الخاصة بالصفات العاطفية الخاصة، يجب أن نقول كلمة بشأن الحجم الفعلي والطريقة التي يؤثر بها فينا. في الحياة العادية، ليس هناك ما يعطينا جوهرياً إحساساً بحجمنا، لكن العمارة تقوم بذلك بقوة من خلال امتداداتٍ تُفرَض علينا أثناء عملية إدراك البناء. الحجمُ الذي تدركه العين بسهولة في مُدةِ النفَس العادي هو الحجم الذي نجده مقبولاً مستحسَناً، و**حميمياً**. الحجم الأكبر من هذا، والذي حتى نظرة طويلة ونفَس طويل لا تكفيان لالتقاطه، يبدأ تأثيره علينا بطريقة خاصة. لم نعد نحاول قياسَ الحجم الأكبر من خلال تنفسنا وتوتراتنا؛ لأننا إنْ فَعلنا فستنصدع. نكوّن معلومة فكرية فقط عن الحجم، ونشعر به قليلاً كمن يشعر بما تعنيه مسافة أربعين

ميلاً. ربما هذا ما يفسر، مثلاً، أنه رغم أن كاتدرائية فلورنسا **تترك وقعاً** لدينا بحجمها، إلّا أن الملاحَظ أن كنيسة القديس بطرس تتركنا بلا أي شعور بضخامة الحجم. حيثما يكون الحسُّ بالحجم قوياً جداً فإنه يبتلع حسَّ شكلِ البناء، وبالتالي سيعترينا شعور غريبَ (بسبب التوترات المتزايدة الناجمة عن إدراك الحجم) بأننا متمددون بشكل هائل التوسع كمن يطفو على وجه مياه عميقة، وذلك لأن الإحساس بالحجم قد ألغى إحساسنا بوزننا[1].

يمكن تجربة الصفات العاطفية، الخاصة أو الثانوية، لأنواع مختلفة من العمارة، ببساطةٍ شديدة، عن طريق الانتقال من صحن كنيسةٍ مقبَّبة إلى الفضاء الموجود أسفل القبة. التغيير في مشاعرنا فوري ويتجاوز المعتاد. نشعر بجاذبية للأمام طوال وجودنا في صحن الكنيسة بسبب الإدراك القوي للبعد الثالث؛ ولكن بمجرد أن نكون تحت القبة، تختفي كل الرغبة في المضي قدماً؛ لأننا ندرك فجأة أننا مُحاطون ومحميون ببعض القوة غير المرئية. ويرجع ذلك إلى إدراكنا شكل القبة، وذلك عن طريق توتراتٍ على طول الجزء العلوي والخلفي من الرأس واستثارةٍ لعضلات فروة الرأس، وأيضاً العضلاتِ الواقعة بين العين والأذن، وهو جزء من الرأس نشعر به حياً على نحوٍ مميز جداً. تشيع في الوصف الأدبي العواطفُ الثانوية، أو البشرية، المرتبطةً بالكنائس القوطية (بغض النظر عن العاطفة الجمالية الخاصة التي تعترينا بشكل متماثل في الكنائس القوطية غير المُرضية جمالياً، في كنيسة "كولونيا"، وأيضاً في "أميان"). يمكن تفسير هذه العواطف

---

1 وهذا انطبق أيضاً على حالتي، لكنني لست متيقنة من أسباب ذلك. (ف. ل.) (1911)

من خلال حقيقة أن الأقواس المدببة يتم إدراكها من خلال تغيرٍ يبدو معه كما لو أن النفَس من كلتا الرئتين يصعد معاً في الوقت نفسه إلى نقطة ما، مع ما يلحق من إجهادٍ وانكماشٍ يعاكس ذاك التمدد الذي يصاحبه إحساس بالصفاء والأخوة مع **أنا الغَير**. علاوة على ذلك، إن فعْلَ التنفس بعيداً في الأعلى، وبخرقه المعتاد، وبالإجهاد الذي يفرضه، يُنتج حالةً تتوازى مع حالة إرادةٍ "كيشوتية"[1•] منفردة وغير عملية، مفروضة علينا فرضاً بسبب طبيعة الموجودات حولنا. من الصعب، في المقابل، أن تعتريك مثل هذه المشاعر (دون وجود أسباب واقعية مناسبة) في غرفة مربعة منخفضة. في الكنائس القوطية المرتفعة والضيقة بشكل ملحوظ، مثل كنيسة "سانت أوين"[2•]، يعلو التنفسُ لأقصى ما يستطيعه، لكن دون أن يتمكن من العلو الذي يوصله إلى السطح؛ هذا يعطينا في الحال إحساساً بوجود قوة من فوقنا متفوقة علينا. في كنيسة كهذه، تبدو الأفكار الروحانية هي الأفكار الطبيعية الوحيدة، فالإحساس بصلابة الأرض تحت أقدامنا يمّحي، وبطريقة ما، نحن نتدلّى من السماء.

لدى عبورنا، مثلما نفعل الآن، من اعتبار العمارة غلافاً مكانياً إلى اعتبار **العمارة تعبيراً عن القوة والحركة**، نرغب في تحذير القارئ من النقد، الذي تكون تقنيات البناء مرجعيته في تفسير الصفات الجمالية للعمارة. لا يمكن أن يكون هذا الرأي صحيحاً؛ إذْ باستطاعتنا أن نستقي أقصى متعة جمالية من العمارة دون أن نعرف كيف بُنِيَ البناء،

---

1 • المبدأ الذي ينفرد به "دون كيشوت"، حسب الرواية المعروفة، هو تبني الشخص هوية جديدة، مأخوذة من نموذج متخيَّل. (المترجمة)

2 • كنيسة "سانت أوين" هي في مدينة "روين" شمالي فرنسا. (المترجمة)

وأيضاً غالباً ما تأتي انطباعاتنا الجمالية معاكسةً لما ستكشفه لنا أيةُ معرفةٍ بالبناء[1]. إن مسألة حمل الوزن مهما يكن الاهتمامُ الفكري بها كبيراً فإنها ليست مسألةً يمكن أن تمنحنا أي أحاسيس مقبولة ومستحسَنة؛ ولهذا إن توزيعَ الضغط الشاقولي على الأجزاء المختلفة للبناء، مثلاً، هو حقيقةٌ لا تمتلك جاذبيةً جمالية، ونحن من ثم لا تتملكنا الرغبة في إدراكها، لا بلْ إننا، في بعض الأحيان، نتنصل فعلياً من مثل هذه المعرفة لأننا لا نتقبلها جمالياً؛ فتجدنا نقوم بالتعرف الإدراكي على ثقلِ الأفاريز والتيجان فقط بالقدر الذي يكفينا لنشعر بثبات الجدران والأعمدة الصاعدة؛ لكننا لا ندرك هذا الضغط إلى أبعد من ذلك؛ لأن مثل هذا الإدراك سيجعلنا غير مرتاحين. ونحن لا نرغب في رؤية البناء بطريقة واضحة تماماً لنا إلا عندما يبعث فينا سروراً يمكّننا من متابعته من خلال تغيراتنا الجسدية. وهنا ندخل مجال العمارة كتعبير عن القوى والحركات: القوى والحركات التي يمكن أن ندركها في أحاسيسنا بشكل مقبول ومستحسَن.

كمثال على ذلك، دعونا نتفحص ما يجري فيما يتعلق بالأقواس. مشكلة الكيفية، التي يحمل بها أعلى القوس ثقلَ الوزن عن طريق قوة سانِدَتَيْ الحماية لأعلى القوس[2]•، هي مشكلة لا تجعلنا أحاسيسُنا ندركها بشكل بديهي؛ ولو أدركتْها أحاسيسُنا فعلاً فلا بد أننا سنكره

1 راجع كتاب "جماليات المكان" للبروفيسور "ليبس": "فيما يتعلق بانطباعنا الجمالي، كلُّ ما له وزن ثقيل وضاغط في الواقع المادي قد يكون موازِناً نفسه، أو شاهقاً في تحليقه، أو منتصِباً باستقامة".

2 • دعامتان خارج القوس، وهما مساحتان مثلثتان تقريباً بين الجزء العلوي للقوس وإطار مستطيل، غالباً ما تمتلئان بالعناصر الزخرفية. مثالهما قوس النصر في باريس، فرنسا. (المترجمة)

ذلك كثيراً، لكننا نشعر باهتمام لطيف تجاه اندفاعة جانبي القوس وضغطهما المتبادل الذي يبقيهما في موضعهما فوق مركز الثقل؛ لأننا نشعر في هذه الحالة أن البناء يقوم بشيءٍ يمكن لنا القيام به بسرور، وهو وقوفنا على قدمينا؛ لذلك نريد أن يكون هذا الجزء من البناء مرئياً لنا، وحتى الآن نجد في الأقواس المدببة راحة أكثر من تلك المستديرة؛ لأن التدبُّبَ، مهما كان طفيفاً، يوضح لنا أن القوسَ مصنوعٌ من نصفين منفصلين يضغطان بعضهما على بعض؛ حيث إننا نتبَع ضغطَ كل نصفٍ عن طريق الضغط على قدمنا من جهة نصف القوس المقابِلة نفسها، مع تأرجح خفيف للتوازن، وسحْبِ نفَسٍ من تلك الجهة من الصدر، وإجراء الحركات العكسية في النصف الآخر، والحصول من خلال هذه الحركات المعاكسة على إدراكٍ متحقق لحركات خطوط القوس.

هذه **الحركات للخطوط** هي، في الواقع، **حركاتنا نحن لدى النظر إلى الخطوط**، وهي حركاتٌ طفيفة للغاية في معظم الحالات حيث يصعب لحظُها، أو هي مثل الحركات التي بالكاد تتعين خطوط حركتها أثناء مصاحبتها لسماعنا موسيقى رقص، ونحن في حالة استرخاء، لكن للحركة قوة بما يكفي لتوليد وعي على شيء من الوضوح لدينا، مثل حالة القوس على سبيل المثال؛ أيْ وعي بالصعود والتأرجح عبر جانبي القوس[1]. لا يُظهر القوسُ المستدير، على عكس

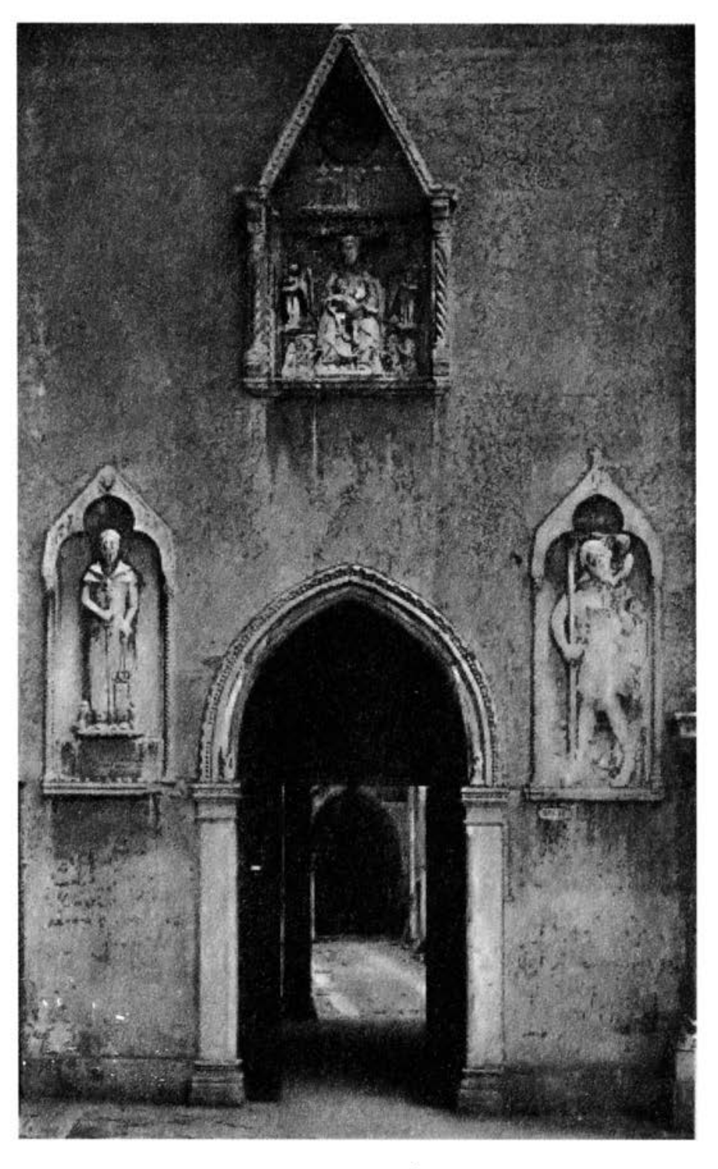
1 إن اتباع الخطوط بوساطة حركاتنا يجعل الإدراكَ عملية بطيئة؛ لأننا لا نستطيع القيام سوى بحركة واحدة في كل مرة، ولمّا كانت كل حركة تتطلب تغيراً خاصاً، فهناك توقفٌ (أحياناً لنفَس أو لنفَسين) بين كل تغيُّر؛ حيث ترتكز العينُ أثناء ذلك بلا فاعليةٍ على الشيء دون التركيز عليه. في جميع الحالات لا تتحرك العيون بشكل مستقل عن حركة رأسنا؛ لأن الحركة المستقلة لأعيننا ستكون سريعة جداً؛ حيث لا

المدبَّب، الميلَ المتبادل بين نصفيه؛ لذلك، بدلاً من إدراكنا هذين النصفين على أنهما يُعارضان بعضهما بعضاً إننا نتعامل مع كليهما كقطعة واحدة، فنتابع خطوطها عبر نقلٍ بسيط لثقلِ وزننا من قدم إلى أخرى، وعبر متابعة حركةِ أعيننا إلى الأعلى من خلال سحْبِ نفَسٍ، وحركةِ نزوله إلى الأسفل من خلال تفريغه في الزفير[1]. نجد حركَةَ القوس المستدير ممتعةً، وبالأخص في الأروقة حيث نتحرك بحرية من قوس إلى آخر؛ لكننا نفتقد المعارضة بين القوتين التي شعرنا بها في القوس المدبّب. يمكن العثور على دعم لطريقة الرؤية هذه، وهو في الوقت نفسه يُبطِل فكرةَ أن القيمة الجَمالية للعمارة تعتمد على تميُّز هيكل بنائها: على الرغم من أن جميع الكتب حول العمارة تشرح وتوضح أن الأسلوب القوطي يعتمد على تعقيداتِ

يمكن أن تتبعها حركاتنا الأخرى؛ لذلك نُبصرُ بشكلٍ مُرضٍ من خلال إبقاء أعيننا ثابتة إلى حد ما أثناء تنفيذ الحركة الضرورية بالرأس. (ك. أ. ط. ((1897).

1 نظراً إلى أننا نعي أننا نتنفس بكلتَيْ الرئتين، إننا نمتلك درجةً معينة من التدخل في عملهما المنفصل. يمكننا أن نتنفس من جانب واحد أكثر من الآخر، ومن ثم نقوم بشيء من التنفس من الجانب الأيمن، ونفرغ الزفير من الجانب الأيسر، **والعكس صحيح**، لكن يبقى لعلماء وظائف الأعضاء أن يقرروا إذا ما كانت هذه التغييرات تحدث بالفعل في الرئتين، أو في الحلق والخياشيم فقط. ومهما يكن الأمر، يتم ضبط هذا النوع من التنفس تلقائياً عند النظر إلى الجبال أو الأقواس المستديرة؛ ما يعطي إحساساً بتأرجح الأنفاس من جانب إلى آخر، وهذا الإحساس مقبول بشكل فريد. يبدو أن قوتنا الإرادية في هذا الأمر ترجع إلى الحقيقة الغريبة المتمثلة في الارتباط الوثيق بين العين اليمنى والنفَس على الجانب الأيمن. وهذا الارتباط وثيق جداً إلى درجة أن إغلاق العين اليمنى يقلل بشكل كبير من التنفس من خلال فتحة الأنف اليمنى، بينما يحدث الشيء نفسه للعين اليسرى وفتحة الأنف اليسرى. وعلى نقيض ذلك، إذا أبقينا كلتا العينين مفتوحتين وتوقفنا عن التنفس من خلال فتحة الأنف اليمنى، فإن العين اليمنى لا تعود ترى أشياء مُرضية، وتترك للعين اليسرى القيام بكل العمل. والعكس صحيح بطبيعة الحال. (ك. أ. ط.) (1897).

السقوف ذات الأقواس المتداخلة، وعلى الدعاماتِ الخارجية، لكنّ عامة الناس يصرون على أن البناء قوطيّ كلما شاهدوا قوساً مدبباً في بناء، وسبب هذا أن القوسَ المدبب يُعمِلُ تأثيره ويترك انطباعاً حتى لدى أكثر الناس جهلاً، في حين أن خصائص وميزات هيكل البناء لا يراها إلا المبتدئون فقط.



الرسم التوضيحي 5: الأقواس القوطية في مدينة البندقية.

تصوير "أليناري" (Alinari)

مرة أخرى، لا يثير لدينا اهتمامُنا بقوس مدبب من الزمن الحديث إلا اهتماماً قليلاً؛ لأن له جوانب متساوية تماماً لذلك يبدو ضغطُ الجانبين سلبياً نسبياً وغير مفعَّل، فنشعر كأن شيئاً لم يحدث، لكن القوسَ ذي الجانبين غير المتساويين قليلاً (مثل الأقواس الموجودة في الأبنية القوطية الجيدة) يؤثر فينا باعتباره يستحق الكثير من الاهتمام، وذلك لأننا نرى جانبَي القوس يضغطان بفاعليةٍ بعضهما على بعض ما يستدعي لدينا فوراً إحساساً مؤكداً بالتوازن. نحن فعلياً نوازن أنفسنا دوماً بطريقة أو بأخرى، لكننا لا نلحظ ذلك في حياتنا اليومية، لكن وبمجرد أن نرى ما يقوم أمامنا بضبط توازنه، سيباشر توازننا في التأرجح على مستوى أوسع، وهذا التوازن الأوسع سيجلب لنا إحساساً بأن حدودنا آخذة في التوسع في كل اتجاه، وبأن حياتنا تنتشر على مساحة أوسع بكثير. على هذه الحقائق وما شابهها تعتمد الأعجوبةُ الجمالية لكاتدرائيةٍ فرنسيةٍ عظيمة؛ لأنه، مهما تكن مآثر مهندسيْ البناء، فإن البنّائين القوطيين العظماء قاموا في طراز بنائهم بأشياء أعظم تتعلق بالتوازن **الظاهري**، وليس التوازن الفعلي. لقد (غيّروا وبدّلوا)، إنْ جاز القول، في الخطوطِ المرئية فجعلوا الناظرَ إليها يدرك وجودَ كائنٍ حيّ كاملٍ يتحرك بحركاتٍ معينة وحركاتٍ ضدها بشكل مستقل تماماً عن ضرورات البناء كما أثبتت الحقيقةُ (التي مفادها أن مُقلِّديهم الحديثين رغم تمكنهم من جعل الكنائس من النسق ذاته تتماسك معاً، لم يكن هناك أيّ جذبٍ لديهم يستميلُ عيونَ الناظر وأعصابَه). يتوازن كلُّ جزءٍ في أي كاتدرائيةٍ فرنسيةٍ عظيمةٍ بنشاطٍ وفعالية، كما لو أن البناء يتأرجح بأكمله لإحلال التوازن وكأنه شيءٌ حي، بحسب تعبير "جورجيو

فاساري" (Giorgio *Vasari*) المناسب: "البنّاؤون وَلدوه ولادةً ولم يَبنوه بناءً". يبدو أن الأعمدةَ التي تحمل الأقواسَ متوازنةٌ فوق قواعدها، وأن القواعدَ تمسك بالأرض حقاً. لا يوجد عمودٌ جامدٌ تماماً؛ هناك دوماً انحرافٌ طفيف عن الوضع العمودي يُصحَّح من فوره بإعادته إلى الوضعية العمودية؛ لذلك يشعر المرءُ أن المتعامِدات تتعامد بمعنى نشطٍ وكحقيقةٍ حية. والشيءُ نفسه مع الأُفقيات، فهي تتحدّب قليلاً للأعلى كما لو أنها تتغلب على قوى الجاذبية فيشعر المرءُ بأن الحركةَ الأفقية تحدث بالفعل. لا يُسمح للمرء البتة بسلوكِ اتجاهٍ واحد طول الوقت كما في القوطية الحديثة بطبيعة الحال، بل يتوضح للمرءِ الإحساسُ بالاتجاه بشكلٍ نشطٍ طوال وقت المشاهدة. في مثل هذه الكنائس، نادراً ما يكون لأقواس الممرات جوانب متساوية: الدفع نحو جانب واحد من القوس يتعدل بدفعٍ نحو الخلف في القوس الذي يليه، ومن ثم كل الأقواس على طول الممر تشكل مجموعة مربوطة بعضها ببعض ربطاً من خلال الاعتماد المتبادل بينها على التوازن. تَظهر هذه الصفة داخل وخارج الكاتدرائية الفرنسية العظيمة في كل جزء منها، بدءاً من العناصر الرئيسة للبناء وصولاً إلى أصغر قطعة زخرفية؛ يبدو على كل شيء أنه يتحرك ويتوازن. وهذا يعني، من الجانب الذاتي، حصولَ استدعاءٍ قوي لإحساسنا بالتوازن عبر ترتيبِ الخطوط؛ ويعني أيضاً أن هذه الأشياء، التي تقريباً لا تُلحَظ ولا تدرَك في الحياة العادية، قد تم تطويرها إلى ما يقرب جداً من أنْ يكون حاسةً سادسة. نشعر بتوازننا في كل اتجاه ونقيم **توازناً فعلياً** في كل اتجاه؛ لأننا غير قادرين تماماً أثناء النظر حولنا على الوقوف بشكل متساوٍ على كلا القدمين. ما لم نضع وزنَنا

بالكامل تقريباً على قدم واحدة، فإننا سنشعر بعدم التناغم (بفقدان الخُطا) مع ما يحيط بنًا؛ وعندما نقوم بذلك ندرك تماماً أو نشعر بأننا مندمجون مع محيطنا. هذا التوازن الخفي للغاية الذي فرضته علينا العمارةُ، كان له أيضاً تأثير في رأسنا جدير بالملاحظة؛ فقد جلب لنا شعوراً بالوضوح كما لم نشعر من قبل، وكأننا نستطيع فهمَ كل شيء موجود. يبدو أنّ تخيُّلَنا لهذا الوضوح والصفاء العقلي ناجمٌ عن نشاطٍ غير عادي في مؤخرةِ رأسنا كنتيجة لأمرٍ بوجوبِ توازن القوى فينا؛ لكن دقةَ ما يجري هو سؤال يوجَّه إلى علماء وظائف الأعضاء. مع هذا الشعور بالوضوح الذهني هناك إثارة شديدة[1]؛ نشعرَ بأننا نعيش بمعدل ضِعفيْ معدل عَيشِنا الطبيعي، ويبدو أن الحياةَ، دون وجود سبب محدد، تستحق أن نعيشها مرتين[2].

هذه المعالجة البارعة لحِسّ التوازن لدينا لا تقتصرُ، بأي حال من الأحوال، على السمات الهيكلية، والأقواس، وأُسكُفيّات الأبواب، والأعمدة، وغيرها الكثير من التفاصيل المعمارية المحضة الخاصة بالأسلوب القوطي العظيم، لكنّ ملاعبةَ توازننا هي سببٌ للوجود، لوجودِ كل المنحوتات القوطية العظيمة حتى عندما تكون الأشكال فيها أو النباتات حصراً واقعية. وبالفعل يشيع في الكنائس الرائعة من العصور الوسطى توظيفُ النحتِ لمقاومة حركةِ خطوط العناصر الموجودة لأغراضِ البناء فقط. وهكذا، نجد أن القوسَ فوق باب

1 راجع ملاحظتي ص. 562 من النص الأصلي للمقالة الأصلية "الجمال والقبح". (ف. ل.) (1911).

2 لو كان لدينا متسع لتفحُّص لوحة مرسومة للحركة السريعة (المختلفة عن المتوازنة)، لوجدنا أن أثر خاصية الفن، كما قدمها "بوتيتشيلي" على أفضل وجه، يماثل جداً أثر أفضل العمارة القوطية وأفضل منحوتاتها. (ك. أ. ط.) (1897).

"بيت الصلاة في وستمنستر"[1]* مثبت من جانبٍ واحد، ويقوم تمثالُ أنثى بجانبه بدعمٍ مضادٍ لموازنة مُنحناه فائقَ السرعة، فهي تقفُ بشكلٍ جانبي نسبةً إلى القوس، لكنها تميل عنه مبتعدةً إلى الخلف بانحناءةٍ تكاد تسقط بها -لا محالة- إلى الخلف لولا أن أسرعَ منحنى القوس ليسندها بدعمٍ مضادٍ، فحفظ توازنها وأبقاها في مكانها. إنّ تأرجحَ توازننا عندما ننظر إليها يجعلنا نشعرُ بالقوى قيْدَ العمل، وهي توازنُ بعضها بعضاً، وفي الوقت ذاته تقاوم بعضها بعضاً، معتمدةً على التضادِّ المتبادلِ الذي يدوم إلى أبد الدهر. يمكننا أيضاً أن نأخذ مثالاً مشابهاً من بوابة المسيح في مدينة "أميان"، وبشكل أكثر تحديداً مثال القوس المدبب للكوّة الجانبية. يضغط الجانبُ الأيسر من هذا القوس باتجاه الخارج إلى أقصى حافةِ تاجه بزخمٍ كبير نشعر معه أنه لا بد سيقع خارجاً، لكنه يستعيد توازنه، ويثبت بوساطة حركة سريعة تعاكسه في الاتجاه من شجرة الورد البرية المنحوتة في داخل الكوة. يصنعُ غصنها الأعلى منحنىً متأرجحاً نحو اليمين، تنقلب معه الأوراقُ والورود جميعها إلى جهة اليمين وتضغط على الجانب الداخلي من القوس، فيسيطر الاندفاع السريع لحركة النبات على اندفاعة القوس الخارج، والحركتان توازنان بعضهما بعضاً. وعند النظر إلى هذا نأخذ نحن بالتأرجح إلى اليسار مع القوس، وتُثبت توازننا الحركةُ السريعة نحو اليمين، التي تبدأ فينا لدى رؤيتنا شجرة الورد. وهكذا، وبينما لا تعطينا الخطوطُ، التي تُحكِم ضبطَ توازن بعضها بعضاً، أيَّ إحساس بوجود فعلٍ ورد فعل، كما في

---

1 * (Chapter House at Westminster): المنزل في الدير الشرقي، وقد كان مكاناً يجتمع فيه الرهبان مع رئيس الدير للصلاة. (المترجمة)

المحاكاة للأسلوب القوطي في يومنا هذا، التي لا روح فيها، فإن عدم وجود تكافؤٍ في السرعات، وكذلك في الوزن، في الأسلوب القوطي الأصيل، يظهر في الأفعال المضادة التي تشكل جراء ذلك توازناً أبدياً لا ينقطع، ولا نتوقف فيه نحن أبداً عن الشعور بالقوى المتصارعة[1]. (ك. أ. ط.)].

1 ترميمات المباني القوطية، التي تحاول تقليد ومحاكاة غيابِ الانتظام في خط العمل الأصلي، وتغفل المبدأ الديناميكي الحركي الذي يجعل الأجزاءَ تُوازن بعضها بعضاً، وهي فعلياً ترميمات معوجّة تسبب للناظر اضطراباً عضوياً فعلياً. وعند النظر إليها، يكون توازنُنا منزعجاً، ويعذبنا إحساسٌ بغياب المنطقية، ولا يمكن لأي قدر من المناقشة المنطقية أن يزيله. (1897).
للتأكيد، راجع اقتباسات من "ليبس" في الملحق "لعلم الجماليات المتجسمة". (ف. ل.) (1911).

VI

[(ك. أ. ط.) نظراً إلى أن انطباعنا السائد عن الصورة هو انطباع حول ترتيب الألوان[1]، يجب أن نبدأ تحليلنا للظواهر الإدراكية في مجال الرسم بفحص الجزء الذي يلعبه اللون.

مثلما أوضحنا سابقاً في أول تجربتين ابتدائيتين أجرينا فيهما مقارنة بين رؤية فراغ أبيض وفراغ ملون، أن **اللون يجعل الأشياء سهلة الرؤية**، ويمنح اللونُ العينَ قدرةً على الإمساك بالشكل -إذا جاز التعبير- ما يمنعه من الانزلاق بعيداً؛ يمكننا أن ننظر إلى شيء ملون لفترة أطول بكثيرٍ من النظر إلى غير الملون؛ وتُمكّننا ألوانُ العمارة من إدراك تفاصيلِها **واجتماعِ هذه التفاصيل معاً** بشكلٍ أسرع وأسهل. تبدو دوماً الأشياء الملونة، للسبب نفسه، مألوفةً أكثر من الأشياء غير الملونة، ويبدو أن الأخيرة تظل دوماً غريبة وخارجية؛

1 سيكون من السهل حل مسألة تأثير اللون عن طريق التجارب المعملية. تحتوي ملاحظات يومياتي في معارض الفنون على بعض الأدلة على الجاذبية الفورية (أو العكس) للألوان مقارنة بالتأثير الأبطأ للشكل. كثيراً ما لاحظتُ في نفسي إحساساً بالاختناق بسبب غَلبة بعض الألوان، ولاحظت الإحساسَ بالتحرر "القدرة على التنفس مرة أخرى" بسبب ألوان أخرى، خاصة الأزرق الباهت والأخضر الشاحب ودرجات مختلفة من البنفسجي. بطبيعة الحال تتزامن هذه الأمور مع مؤثرات الجو. لقد أخبرني بعضُ الأشخاص أيضاً عن صفة الإحياء في درجات من اللون القرمزي، وآخرون أخبروني عن الإثارة التي لا تطاق وتدفق الدم إلى الرأس الناتج عن الألوان القرمزية نفسها. أخبرني طبيب مشهور في باريس، لديه خبرة كبيرة عن الفنانين والموضوعات المتعلقة بالأعصاب، عن اعتقاده بأن الألوان تعمل بشكل متنوع تبعاً للأنماط المختلفة لعمليات التغذية والدورة الدموية. (ف. ل.) (1911).

حتى إن من المحتمل أنّ ما يحفّز الأطفال، عندما يلونون كتبهم المصورة، ليس المتعة الحسية للّون، بقدر ما هي رغبة في جعلِ الأشياء على علاقةٍ أوثق مع أنفسهم وأكثر دفئاً.

لا يمكن تفسير القوة التي يمتلكها اللون، لوضع الناظر بعلاقةٍ أكثر حميمية مع الأشكال، على أنها مجرد إثارة للعين. الأمر يرجع إلى التأثير الغريب للّون على التنفس، اعتماداً على حقيقةِ -إذا جاز لنا التعبير- أننا **نتنفس اللون.** ففي أثناء تحفيز اللون للعين نجده يحفز أيضاً فتحتَي الأنف وأعلى الحلق؛ فالحساسية اللونية في العين تتبعها بشكل لا إرادي حركةٌ قوية في استنشاق الهواء، ما يسبب اندفاعةً من الهواء المبرِّد داخل فتحات الأنف نحو اللسان وأعلى الحلق، وهذه الاندفاعة لها تأثير محفز خاص بها: في بعض الأحيان، يثير مشهدُ اللون الزاهي (كَلَون الطيور الاستوائية أو كَلونٍ حولنا زاهٍ تغزله أشعةُ الشمس الساطعة) الجزءَ العلوي من الحلق بما قد يبعثُ على إطلاق صوت. على العكس من ذلك، لا تقدم الأشياءُ عديمة اللون أيَّ حثٍّ لسحبِ نفسٍ طويل، لكن إذا ما تنفس المرءُ بقوة، فسينتج إحساسٌ بِخلوِّ نكهةٍ لا يُحتمل، مثل طعم بياض البيض من دون ملح.

يمكن اختبار هذا الارتباط بين اللون والتنفس من خلال النظر إلى ألوان متجاورة مع التناوب بأخذ النفَس وحبسه. تُبرز هذه التجربة حقيقةً غير متوقعة، وهي أنه عند فصل العين عن التنفس تفقد العينُ الكثير من حساسيتها؛ لا تزعجنا الألوان الخام أو تركيباتها الخام بالقدر نفسه إذا امتنعنا عن التنفس. لنأخذ، على سبيل التجربة، صورةً من تركيبةِ ألوان حساسة: أشجار زيتون على سفح تلةٍ بلون بني محمر فاتح؛ ودَعونا نضع رقعةً لونية حمراء في إحدى زوايا اللوحة،

ورقعة صفراء في الجانب الآخر، وأخرى زرقاء لامعة في المنتصف. لدى النظر إلى هذه التركيبة المفزعة والنفَسُ محبوس[1] سنجد أنها لا تسبب لنا أي نوع من الضيق، ولكن بمجرد أن نستأنف التنفس، نجد أنه لا يمكننا تحمل النظر إلى اللوحة بعد الآن؛ فالنمطُ المعتدل للتنفس المنتظم، الذي يتخذه الإنسان غريزياً أثناء مشاهدته تركيبة حساسة من الألوان في المناظر الطبيعية، نجد أنه ينزعج قليلاً من رُقَعة الأحمر والأصفر والأزرق؛ فهذه الرقع اللونية تجبر التنفسَ على سحبٍ قوي للهواء يُشعَرُ به كتحفيزٍ زائد وفجائي لبعض المسالك في منطقةِ الذوق والشم، كما هو الحالُ عندما نشمّ رائحةَ وردةٍ فتزعجنا فجأة رائحةٌ نفاذة تشبه رائحةَ أملاح الشم[2]•. عندما نزيل الرقعَ اللونية الثلاث، وننظر إليها معاً، لا نشعر بالنفور، فرغم أنها تجبرنا على استنشاق المزيد من الهواء أكثر من المعتاد، لم نعد نشهد تحفيزاً غير منتظم يتناوب بين زيادة ونقصان. إذا نظرنا الآن إلى اللوحة من دون الرقع اللونية فسنشعر بإثارةٍ مركّبة لكلٍّ من طبيعة الذوق والرائحة؛ فالهواء الذي نستنشقه سيبدو وكأن **فيه نوعاً من الحنطة**. لا يوجد جزء في اللوحة يقسرنا على التنفس بحدة. نتنفس في كل مكان في اللوحة بشكلٍ تدريجي ومنتظم وبنوع من الانسجام المتناغم الذي نستنشق به رائحةَ وردة رقيقة. علاوة على ذلك، إن مقبولية هذا الإحساس، ونحن ننظر إلى اللوحة، تجعلنا نأخذ أنفاساً متكررة

1 راجع فصل "الاستجابة الجمالية" بشأن الملاحظات حول ارتباط التغيرات التنفسية بالانتباه. (ف. ل.) (1911).

2 • أملاح الشم، والمعروفة أيضاً باسم مستنشقات النشادر، هي مركبات كيميائية تستخدم كمنشطات لاستعادة الوعي بعد الإغماء. (المترجمة)

أكثر من ذي قبل. ومن الملاحظ كذلك أن تركيبةَ ألوانِ اللوحة تعمل -إذا جاز التعبير- على وضع التنفس في موضع معين. وهكذا، تضع الألوانُ المرحة التنفسَ في موضعٍ عالٍ، والألوان الكئيبة تجعله في موضع منخفض؛ أما العواطف المصاحبة لهذه التغيرات في التنفس فهي التي تجعلنا نسمّي تركيبة الألوان في لوحةٍ: إما ألواناً مرحة وإما ألواناً كئيبة.

يبدو أن التعبيرات الشائعة حول الألوان: لونٌ بارد ولونٌ دافئ، تستند فعلاً إلى حقائق، فدرجةُ حرارتنا تتأثر فعلياً بشكلٍ مختلف بالألوان، ويقال إن للصور العظيمة مناخاً. على سبيل المثال، اللون الثقيل والقوي لدى "لوكا سينيوريللي" (Luca Signorelli) يرفع، إلى حد ما، من درجة الحرارة، ويعطي إحساساً باحتقانٍ بسيط، يشبه الشعور بالمعاناة من جراء التلحّف بأردية كثيرة في يومٍ دافئ؛ بينما ينجم عن تركيبة ألوان "بيترو بيروجينو" (Pietro Perugino) أثرٌ فوريٌ بالسكينة الهادئة. يحفظ اللونُ المتناغم التنفسَ بحالة جيدة أثناء تجوال العين فوق اللوحة بأكملها، بينما يؤدي إدخالُ اللون الخام إلى عدم انتظامِ التنفس، كما هو مفصل أعلاه.

ومن ثم، انطباعنا المهيمن لدى النظر إلى لوحةٍ هو انطباعٌ عن ترتيب اللون فيها؛ في حين أن انطباعنا المهيمن في العالم الواقعي الحقيقي هو التعرُّف المدرِك، أيْ تسمية الأشكال المتمثِّلة لنا؛ ففي العالم الواقعي، يتخلل الهواءُ الأشكالَ فيفصلها بعضها عن بعض، وبينما يسمح الهواء للعين بالمرور بحرية، إن الأشكال الصلبة، على العكس من ذلك، تمسك بالعين عند مرورها، لكن اللوحة هي مجرد قماشة توضَع عليها درجاتُ ألوانٍ مختلفة تقاوم كلها العينَ بشكل

متساوٍ بمعزل عما قد يمثله ترتيب اللون؛ تمسك السماءُ بالعين، وبالقدر ذاته يمسكها جسمٌ صلب، ويُرى لونُ الخلفية بالطريقة نفسها كما تُرى الأشكالُ الموضوعة عليها. ومن ثم يُعرَضُ اللونُ بشكل متساوٍ، ونرى اللوحة للوهلة الأولى على أنها ترتيب لوني بدلاً من أشكال. علاوة على ذلك، ونظراً إلى أن اللوحة عبارة عن مسطح، فجوانبُ الصورة تجذب العينَ بشكل متساوٍ، يمكن للمرء -إذا جاز التعبير- أن يستند على جوانب اللوحة طول الوقت، وهو يعبر إلى منتصفها، لكن هذا مستحيلٌ إذا نُظِر إلى المناظر الطبيعية من خلال زجاج النافذة؛ إذْ هنا تبدو الجوانب غير ملموسة، وتهبط العينُ أثناء عبورها المسافة، ويبدو كل المشهد عبارة عن جزء غير متعيِّن من العالم الخارجي. هذه الحقيقة، التي عُرِضَتْ على العين من قِبَل جوانب الصورة، لها جانب كبير من الأهمية أكبر بكثير مما يمكن توقعه (وأكثر مما يظنه العامةُ من الفنانين المعاصرين، الذين يتجاهلونها بوفاءٍ مخلص لعبودية الواقعية)، فهذه الحقيقة تمكِّن الرسامَ من تطويق عالم صغير مكتمل في حد ذاته، وإظهاره لنا. وإذا حدث أنْ تزامَن هذا المنظر المذكور المطوَّق في اللوحة مع منظره الطبيعي في الواقع ونحن نسير فيه، فستعمل حركتُنا على أن تتقدم جوانبُ المنظر الطبيعي لمقابلتنا؛ نبدو وكأننا نسير المسافة عبر دهليز، ويتولد لدينا إحساسٌ بأننا في عالم خاص نحن المركز فيه. هذا هو الانطباع المقبول والمستحسَن الذي نعتمد عليه عند استعادة ذكرياتنا عن المنظر الواقعي؛ لأن هذا الترتيب شبيه اللوحة يسقط كقصاصات بمجرد أن نتوقف ساكنين بلا حراك، ولا تعود جوانبُ المنظر الطبيعي منتمية إلى الخلفية، وسنفقد كل هذا الإحساس

بالكمال والإحاطة اللطيفة. تجدر الإشارة إلى أن الأسياد القدامى كانوا دوماً يمثلون المنظر الطبيعي مثلما يُرى أثناء الحركة، وليس كما يظهر عندما نقف وننظر إليه من خلال إطار نافذة.

لقد دخلنا الآن، كما يدرك القارئ، في خضم الأسئلة الصعبة المتعلقة بأبعاد الرسم[1]، وقبل الشروع في فحص طريقة إدراك البعد الثالث في الفن، يجب أن نبتعد قليلاً عن العبارات المعتمدة عادة. البعد الثالث يسمى عادة "السَّماكة"، ولكن نظراً إلى أننا نتعامل مع الأبعاد **ذاتياً** كأنماط إدراكية مقابِلة لأنحاء متفرقة من أجسامنا، نحن ملزمون بالتعامل معها على أنها "مسافة" و"كتلة": حيث المسافة تشير إلى الأرض المسطحة، والكتلة تشير إلى الأجسام التي تَشغل الفراغ. وبالمثل، سنقسّم البعد الأول، أي "البعد الطولاني"، إلى "ارتفاع" و"عمق"[2•]: لأن الأحاسيسَ المصاحِبة لسلوك النظر نحو الأعلى تختلف تماماً عن الأحاسيس المصاحبة لسلوك النظر إلى الأسفل. الأحاسيس النابعة مما نسميه **الارتفاع** هي أحاسيس مقبولة ومستحسَنة، وترفع معنوياتنا، في حين أن الأحاسيس التي نحصل عليها مما نسميه **العمق** هي أحاسيس محبِطة، بسبب التغيرات

---

1 نشر النحات الألماني البارز، "أدولف هيلدبراند"، بعض الآراء الرائعة، وإن كانت متطرفة إلى حد ما، حول أهمية الإحساس بالأبعاد في الفن في كتابه "مشكلة الشكل في الفن التشكيلي". (ف. ل.) ((1897.
أنا الآن أتفق تماماً مع هذه الآراء، فيما يتعلق بأهميتها الجمالية، وليس أساسها النفسي. (ف. ل.) (1911).

2 • "العمق" الذي تشير إليه الكاتبة هو النقطة الأبعد عن السطح ومساره هو مسار الارتفاع نفسه لكنهما مختلفان في الاتجاه، فالعمق يُحسَب نزولاً من السطح نحو الأرض، بينما الارتفاع يُحسَب صعوداً نحو السطح. (المترجمة)

المتعاكسة في التنفس في الحالتين. فيما يتعلق بالبعد الثاني، "العَرْضانيّة"، لم نطلب الابتعاد عما اصطُلح عليه، لكننا فقط نعدُّه موجوداً إما على جانبي الشيء وإما على جانب واحد منه بشكلٍ منفصل؛ لأنه يمكننا الحصول على التعديل الذي يمنح الإحساس بالعرضانية إما بشكل أحادي الجانب وإما بشكل ثنائي. إن تأثير أعمال الفنون البصرية على العمليات المرتبطة بإدراك الأبعاد هو تأثيرٌ معقد للغاية؛ إذْ يوضَع تنفسنا في موضع أعلى من المعتاد، فيتوسع جهاز التنفس بالتساوي على كِلا جانبيه، ويبدأ بعض التغيير تلقائياً في أسفل القفص الصدري والحجاب الحاجز، حيث تستجيب هذه التعديلات كلها لحسّ المسافة من خلال منح الدعم للنفَس وقت الزفير. ومن أجل تجنب التكرار الممل في هذا القسم نتمنى على القارئ أن يضع في اعتباره الحقائق التالية المتعلقة بالظواهر الفسيولوجية والعاطفية المرتبطة بمختلف الأبعاد:

- **البعد الأول** (الذي نسميه الارتفاع والعمق). التنفس يحدث عالياً[1]. إحساس بالانشراح؛ إذْ تنهض مشاعرُنا من دون محفّز موضوعي؛ نشعر بالأمل. يشعر المرء بأن بإمكانه توليد معنويات جيدة أو سيئة حسب الطلب عن طريق رفعه التنفس أو خفضه.
- **البعد الثاني** (الوِسْع). التنفس بكلتا الرئتين. شعور بالرحابة والارتياح الهادئ. يميل المرء إلى إدراك هذا الإحساس بالرحابة على أنه عامل رئيس في جميع حالات السعادة والخير؛ لذلك هو -لا محالة- يجلب هذه المشاعر في سَيرِ تَتابُعه.

---

1 لقد قلتُ إن "التنفس يحدث عالياً"؛ لأن الأمرَ هكذا يُشعَر به. من المحتمل أن يكون هذا الشعور ناتجاً عن ارتفاع أضلاع القفص الصدري. (ك. أ. ط.) (1911).

• **البعد الثالث** (السّماكة[1] التي نسميها المسافة والكتلة الحجمية)[2]. التنفس للخلف وللأمام. الشعور بالثقة بواقعية الأشياء. مشاعر الاهتمام المتزايد تجاه العالم الخارجي. جاذبية غير واضحة المعالم تشبه المودة؛ علاقات حميمة ودافئة مع الأشياء خارجنا. سيكون من الأصلح أيضاً إذا كان القارئ سيتذكر أنه نظراً إلى

---

1 في الواقع، لا يُطلق على البعد الثالث عادةً اسم "السماكة"، بل "العمق". سيكون مناسباً لعلم الجماليات لو تم تقسيم "الارتفاع" إلى "أعلى" و"أسفل". (ف. ل.) (1911).

2 لقد قسمنا البعد الثالث إلى "المسافة" و"الكتلة الحجمية"، ليس لأن هذين النّصفين من الموضوع تقابلهما تغيرات متعددة فقط، بل أيضاً بسبب الاختلاف بين هذه التغيرات تختلف القيمةَ الجمالية لنصفَيْ البعد الثالث بينهما، بل حتى تتعارض؛ إذْ بينما نطلب من اللوحة إدراكاً أكبر للمسافة: لأننا نستمتع بالذهاب داخل اللوحة، نطلب، على العكس من ذلك، إدراكاً أقل للكتلة الحجمية مما نحصل عليه عادةً عند المشي؛ فنحن عندما ننظر إلى الأشياء التي نتصور أنها تتقدم إلى الأمام، ملزمون بالبدء بأخذ نفَس عميق، ما يسبب لنا الإعياء، ولذلك نفضل أن تكون الإسقاطات مسطحة في اللوحة، وأن تفصل بيننا وبين موضوعات اللوحة مساحةٌ محايدةٌ كي لا تبدو الموضوعات منتفخة وهي تتقدم نحونا. أعظم اللوحات هي تلك التي تكون دائماً مسطحة. (ك. أ. ط.) (1897).

بعبارة أبسط، هذا من أساسيات نظرية "هيلدبراند" في معالجة المسطحات ليس فقط في الرسم والنقوش المنحوتة (*النقوش المنحوتة تُحفَر مباشرة على الخلفية، مثل الجدران والبوابات والأسقف والأرضيات والأسطح المسطحة الأخرى. «ملاحظة المترجمة»*) بل في التماثيل أيضاً، وهي معالجة ترتبط بشكل طبيعي بالوجه الأمامي. يعطي "هيلدبراند" هذا الوجه الأمامي وتوحيد المسطحات قيمة مطلقة ومعيارية؛ يعدها "جوزف لُويْ" ظاهرة تاريخية. راجع عمل "هيلدربراند"، "مشكلة الشكل"؛ وأيضاً عمل "لُويْ"، "توليد الطبيعة"؛ راجع عمل "هامان"، "التشكيلات الزخرفية"، في "مجلة الجماليات", 1908. هناك، بطبيعة الحال، سبب نفسي لبروز بعض العناصر في لوحة أو تمثال؛ فهي تمنعنا من **الدخول في** التكوين والشعور بالانحصار. كما أن هذا الشعور يؤثر في البعض وكأنه تهجم عدواني. (ف. ل.) (1911).

أن جميع أنماط الإدراك البُعْدي متحدةٌ في الرسم كما هي متحدة في العمارة والنحت، لا بد أن يكون هناك، أثناء إدراكنا أعمال هذه الفنون، تراكيب من أنماط التنفس أو تعديل فيها.

بعد أن قمنا بجدولة الوظائف الجمالية النسبية للأبعاد الثلاثة، يمكننا الآن العودة إلى معالجة الأبعاد من خلال الفن، ولا سيما البعدين الأول والثالث، كوننا قد تناولنا مسبقاً البعد الثاني.

البعد الأول، الذي يجب أن نقسمه إلى الارتفاع والعمق، أو "الصعود" و"النزول"[1]، الذي يتوضح لنا من خلال الفن بطريقة أتمّ بكثير مما يوضحه لنا الواقع. ربما يلزم الكثير من التجريب لإثباتِ أنه، بالمقارنة، قليلاً ما تسمح لنا الواقعيةُ بإدراكِ حقائق الرفع إلى أعلى والضغط إلى أسفل. إذا قارنّا هذه الحقائق بأشكال الشخوص في لوحةٍ جيدة، فسنجد أن المخلوقات الحية الأخرى في العالم الواقعي قليلاً ما تعطينا إحساساً بثقل الوزن، فهي تبدو واقفة على الأرض دون أن تُبدي الأرضُ مقاومةً لأقدامها، وكأنها بالكاد موجودة تحتها. عادة ما نشعر بالرضا لمجرد إدراكنا الأشكال الواقعية بصرياً، أو حتى مجرد التعرف عليها عبر صفاتٍ تعمل كملصقات تعريفية لها، لكن عندما نأتي إلى الأعمال الفنية، نطلب عونَ حواس خاصة بالتعديل والتكيف في أجسادنا، وللحصول عليها، نطلب الإدراكَ في شخوص اللوحة، الإدراكَ القوي بحقيقة الرفع والضغط، مثل حقائق الكتلة الحجمية. والأساتذة القدامى، الذين لم تؤثر فيهم الواقعية، دفعتهم الغريزة نفسها لرسمِ ما شعروا به بدلاً من رسم ما رأوه؛ أو بالأحرى

1 سأسميها الآن، كما يسميها البروفيسور "ليبس"، "حواس الاتجاهات". (ف. ل.) .(1911)

فكّروا في أن ما رأوه هو فقط ما شعروا به فعلياً. وهكذا نجد في الرسومات التخطيطية، في مذكرات ليوناردو، أن الكنائسَ التي لا يزيد ارتفاعها على بوصتين، ومن خلال معالجته للخطوط العمودية، تُظهِر للعيان الإحساسَ الكامل بالضغط على الأرض، الذي يرفع الجدران والأعمدة إلى أعلى، ويضغط الأفاريز والعارضة[1]• نحو الأسفل. تستثير هذه الرسومات الصغيرة في الناظر إحساسَ الإدراك الذي نحصل عليه من خلال الشعور بضغط أقدامنا على الأرض، وارتفاع أجسامنا إلى أعلى، والضغط الطفيف على الرأس، ونحن لا نعي المشاعر المتعلقة بها عادةً، والتي ينتج عن وجودها حس بالجاذبية الأرضية والأهمية ننقله بدورنا إلى الرسومات[2].

يمكننا الآن أن ننتقل إلى معالجة البعد الثالث في الفن[3].

1 • *عَارِضَةُ الْبَابِ* هِيَ الْخَشَبَةُ أو قطعة الحجر التي تمسك عضادَتي الباب *مِنْ فَوْق*. (*المترجمة*).

2 بسبب نظام الأوزان والضغوطات هذا، إن التكوينَ قادرٌ على أخذ الأشياء المجزأة وتحويلها إلى كلِّيات كاملة. ومن ثم، إن أفضل تماثيل نصفية في عصر النهضة لا تؤثر فينا بأنها شخصيات مقطوعة الرأس والكتفين لشخصية كاملة القامة؛ بل هي تماثيل مكتملة في حد ذاتها بسبب ترتيبات الضغط على الأرض ورفع الجزء الأوسط إلى أعلى والضغط الطفيف على الرأس إلى الأسفل. وينطبق الشيء نفسه على لوحات لرسامين عظماء ذات ثلاثة أرباع الطول، إذْ لا يخطر في بالنا أن الشخصية أطول مما نراها، بل إن إضافة أرجلٍ من شأنها أن تفسد وحدةَ الكلّ. التكوين الجيد يجمع الأشياء في وحدة متجانسةٍ وكاملة فتوقظ فينا إحساساً يتسق معها تماماً. (ك. أ. ط) (1897).

3 تحتوي مفكرة "يوميات في معارض الفن" (فصل "الاستجابة الجمالية") على دليل بشأن حقيقة معترف بها، وهي أن التعرفَ المُدرِك للبعد الثالث، ما لم يتم الحصول عليه عن طريق انتقال الحركة أو من معرفة عادية سابقة، فإنه يَفترض دائماً أن إدراكَ ما ننظر إليه **يُقصد به تمثيل هذا وذاك**، أو أنه في الحياة الواقعية من المرجح أن **يتحول إلى هذا وذاك**. ومن هنا ينشأ الكثير من "الأوهام البصرية". يبدو

سوف نتذكر أننا عندما نقف ساكنين بلا حراك نرى الأرض تمتد بعيداً على كل جانب منا **بعرضانية** نقية وبسيطة، لكننا **لا نرى الأرض** التي تمتد أمامنا **كمسافة** نقية وبسيطة؛ وبالعكس، الأرض **لها** شبهٌ معين **بالارتفاع**، حيث لا يتغير مظهرُ الارتفاعِ هذا إلا فقط عندما نسير إلى الأمام، فيحل محله مظهرُ المسافة. وبِذاً إننا في وقوفنا ساكنين بلا حراك نكون قد فقدنا جزئياً واحداً من حواس الأبعاد؛ ومن المحتمل جدًا أننا نعاني في اللاوعي من هذه الخسارة الجزئية، وما يترتب عليها من نقصٍ في تعديلاتٍ تنفسية متوافقة معها؛ لا بل من شأن هذا أن يفسر الانطباعَ الفريد للتناغم الذي يَنتج عن الاستعادةِ الكاملة عبر الفن للبعد الثالث. في العمارة، تتفعّل هذه الاستعادة من خلال جعل رأسنا متوازناً في مركز جاذبيته ما يمكّننا من إجراء حركات متوازنة للخلف وللأمام، وسنتمكن، من خلال الراحة التي تعقب ذلك، من متابعة حركة الخطوط فوق مستوى العين.

في اللوحات، نحصل على إدراكٍ للبعد الثالث بوسيلةٍ مختلفة. تشير التجارب المختلفة إلى حقيقة أن وقوفنا ساكنين بلا حراك لا يمكّننا من رؤية البعد الثالث كما يجب، لا ككُتلة حجمية ولا كمسافة، في **المستوى الأرضي** للمنظر الطبيعي؛ بل يمكننا أن نرى المسافة كما يجب في رفٍّ موضوعٍ على مستوى الجزء الأسفل من صدرنا، وأن ندرك بشكلٍ مرضٍ الكتلة الحجمية لمعظم الأشياء

أن البروفيسور "كولبه" في كتابه "الخطوط العامة"، ص 194-188، يشير إلى أن **الاسم** يساعدنا كثيراً أو دائماً في أعمال المعرفة المدرِكة هذه.

ألا يكون البعد الثالث **عامل ضرب حسابي** لـ "التقمص العاطفي" متصلاً بالأول والثاني. (ف. ل.) ((1911؟

الموجودة على هذا الرف. يبدو أن هذه الخاصية ناتجة عن التغيرات الخاصة في الصدر والحجاب الحاجز التي ظهرت فيهما لدى رؤيتنا الفراغ المسطح من على مستوى الصدر.

التغيرات في القفص الصدري تشابه تلك التي نختبرها أثناء المشي؛ نتنفس للخلف وللأمام، بدلاً من التنفس لأعلى ولأسفل: تتقدم أضلاع قفصنا الصدري للأمام بينما نسحب أنفاسَنا إلى الداخل، ويمنحنا التزامن بين حركة الأضلاع الخارجية وبين حركة النفَس الداخلية إحساساً بالتمدد للخلف وللأمام في اللحظة نفسها، ومن ثم يمكِّننا من أن ندرك إلى حد معين مفهومَ المسافة. يتم تعزيز إدراك المسافة بشكل كبير من خلال التغيرات الحاصلة في الحجاب الحاجز. نحن لا نزعم تفسير ما يحدث بالفعل في أجسادنا، لكننا فقط نشير إلى أنه في وعينا نشعر كأن نفَسنا لديه ما يدعمه تحته أثناء مدة الزفير، فلا يخرج كمطرودٍ **للخارج**، ولهذا إنه يكتسب قوة ويخرج مباشرة للخارج دون أن يهوي ويتساقط أرضاً. وبهذه الطريقة، نحصل فعلياً على إحساس لطيف من هذا الزفير، الذي لو كان في الظروف العادية فإنه سيمنحنا إحساساً بالاكتئاب.

نحن قادرون على إدراك الكتلة الحجمية عن طريق التنفس للخلف وللأمام في أنفاس أطول أو أقصر؛ فمثلاً التنفس بنفَس قصير إلى أعلى حيث الجسم الفني، يتلوه نفَسٌ أطول بكثير خلف المادة الفنية مباشرة؛ حيث العين على البعد تتحرك خلفه. يمكن تخمين أننا قادرون على إدراك الحجم والمسافة على مستوى يعلو مستوى خصرنا، وأننا غير قادرين على إدراكهما على مستوى أرضي، ولا يرجع السبب إلى صعوبة في الفهم البصري للمستوى الأخفض

أكثر من المستوى الأعلى، ولكن بسبب أحاسيس الاكتئاب المرافِقة للتغير العضلي الضروري للإدراك عندما تكون الأحاسيس مرتبطة بمستوى دون خط خصرنا؛ لأننا، كما قلنا سابقاً، نتهرب دائماً من الإدراك عندما يكون التأثير على التنفس مؤلماً. نتخيل عادة أننا نرى البعد الثالث على مستوى الأرض بـالطريقة نفسها كالبُعدين الآخرين، لكن معرفتنا تقتصر على العلم بأنه موجود هناك. وفقط، بعدما نحقق ذلك، عبر تأكيده من خلال أحاسيسنا الجسدية، سنعلم أننا لم نكن مدركين له قبْلاً.

ومن ثم، نجد أن لوحات الرسم لديها القدرة على جعلنا ندرك البعد الثالث بشكل مقبول؛ إذْ يمكن أن تضع مستوى الأرض أقرب إلى علاقتنا بالرف الموازي لصدرنا من علاقتنا بالأرض تحت أقدامنا كما في حالة الواقع. قام السادة القدامى، الذين اتبعوا غرائزهم بدلاً من تشتيت انتباههم بالواقعية التنظيرية، برفع مستوى الأرض بطريقةٍ لو ظهرت أمام الناظر فإنها ستقابله في مكان ما حول مستوى صدره بدلاً من قدميه. والجزء الأكبر من المتعة التي يسببها لنا هذا الإدراك للبعد الثالث يجب تفسيره، كما نعتقد، على أنه يكمن في تقوية التنفس الذي يحدثُ عند الزفير، وكذلك عند سحب النفَس. هذا التنفس الخلفي والأمامي يجلب معه، كما لاحظنا من قبل لدى الحديث عن الكنائس، اهتماماً متزايداً بالعالم الخارجي، وشعوراً أكثر دفئاً تجاه الأشياء بشكل عام، وكلاهما يذوي بشكل ملحوظ جداً بمجرد أن ننتقل إلى لوحةٍ يكون فيها إدراك البعد الثالث ناقصاً وغير مكتمل.

لا يزال أمامنا عامل مهم آخر في المشاعر التي أيقظها الرسمُ، والتي التقيناها بالفعل في ظل ظروف مختلفة لدى تناول العمارة. هذا العنصر الجمالي هو قوة الخطوط في إيقاظ حواس الحركة، وهو ما يُفهم من هذه التعابير عالمياً على أنه حركة الخطوط، وسرعة الخطوط، وخصائص الخطوط صعوداً ونزولاً، وما إلى ذلك. وهنا يجب أن ننوه إلى أن شعورَنا بالحركة في عملٍ فني هو ليس عكس الوقوف ساكناً. نستشعر الحركة في الفن كتضادٍ بين حركات متعارضة[1] تفرض علينا البدء بها في عملية المشاهدة. على سبيل المثال، ندرك الحركة للأمام من خلال إقامة توازن نحو الأمام، ثم التحرك إلى الخلف مرة أخرى؛ تعطينا الحركةُ السريعة للأمام التي على تضادٍ مع التأرجح الخلفي السلبي إلى حد ما إحساساً بالتقدم للأمام. نحن نولي اهتماماً فقط للحركة التي نقوم **بمحاكاتها؛** أيْ للاتجاه الذي نصبح فيه أكثر تحسساً.

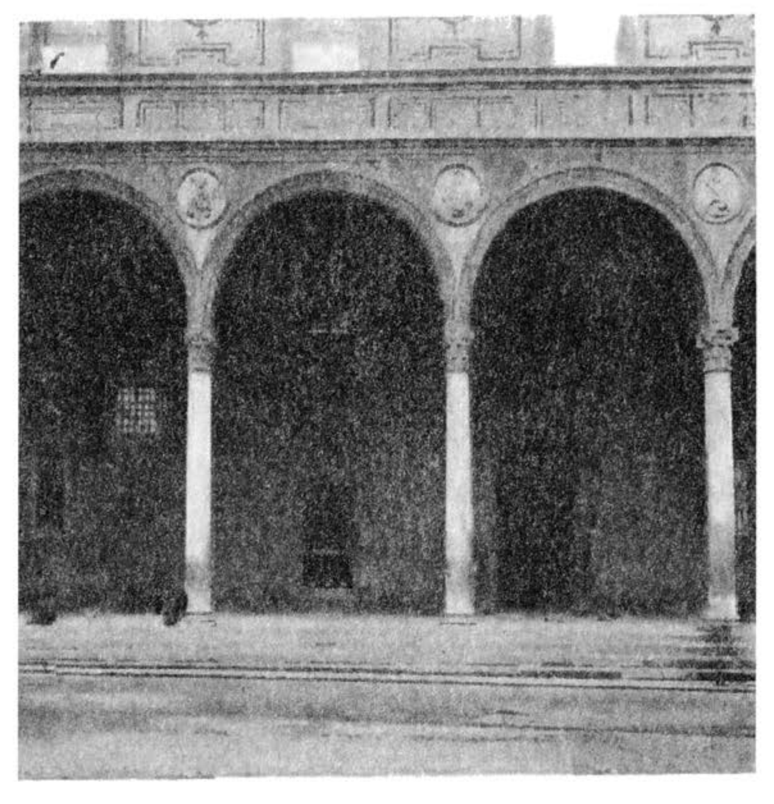
حركة الخطوط في العمارة هي في اتجاه معين؛ نرى، على سبيل المثال، المسارَ الكامل لحركة قوس؛ وكل ما هو مطلوب منا هو التعامل مع سرعةٍ أو تباطؤ مُنحناه ضمن الحدود المعينة؛ فحركةُ القوس مثلاً تتكون من توازن نصفَيْ القوس، ونحن نساير هذا التوازن بنقل ثقل وزننا من قدم إلى أخرى. ومن ثم إن الحركة في العمارة هي ظاهرة يسهل تفسيرها بالمقارنة؛ بينما سنجد أن الحركة في اللوحات؛ أي حركة الخطوط التي تتحرك بحرية في اتجاهات مختلفة، هي

1 لقراءة تصريح البروفيسور "ليبس" لهذا التأثير (رغم أنه، بطبيعة الحال، لا يتضمن تأثير حركاتنا) انظر الاقتباسات من "ليبس" في بدايات هذا الكتاب. (ف.ل.) .(1911)

مشكلة أكثر تعقيداً. نظراً إلى أن اللوحة ليست نسقاً محدداً فإنها لا تقدم في كاملها حركةً متصلةً، لكنها تعطينا بدلاً من ذلك أجزاء من خطوط متحركة تتعارض في غالبها بعضها مع بعض بلا ناظم ينظمها، وتُشكِّل أجزاءٌ من الأشكال المختلفة الممثَّلة في اللوحةً خطوطاً متشظية قد تكون أجزاء من تلال أو شخصيات أو أقمشة.

ونتيجة لذلك، إننا لا نتبع هذه الخطوط بكامل حركات توازننا، كما فعلنا لدى النظر إلى خطوط العمارة، وسبب هذا أننا لم نتمكن من **محاكاة** كل هذه الحركات المتجزِّئة؛ لذلك نتبع خطوطَ الحركة هذه في لوحاتِ الرسم من خلال عددٍ من الحركات الخفيفة والحرة في الرأس التي لا تتطلب أي جهد؛ أي بمعنى حركات إيمائية **ملاطِفة**، ونجدها مقبولة لنا ومستحسَنة. تؤدي هذه الحركات، التي سنسميها **حركة الإيماءات**، دوراً كبيراً في جماليات الرسم؛ ففي الفن لا نشعر بقوى الجاذبية، ولا نملك أي مؤشر على الوزن الفعلي للأشياء، بل نشعر فقط بكمية ثقل التوازن اللازم لتثبيت انطلاقة الحركة. بهذه الطريقة، يتم تقليد ومحاكاة معظم الأشياء في اللوحة بالاستعانة فقط بحركات الإيماءات هذه، وهي كما رأينا مريحة ممتعة، ولا تستدعي جهداً. وفي الحقيقة، نحن نفهم الحركات النشطة للأشكال المرسومة على أنها **إيماءات** خاطفة أكثر من كونها **أفعالاً**. حتى في لوحات "لورينزو لوتو" (Lorenzo Lotto)، أحد الأساتذة القدامى الذي وضع أكثر الحركات نشاطاً في لوحاته، نجد أن العذراء تحمل الطفل بإيماءة حرة ساحرة فعلاً أكثر مما تحمله بإعياء وجهد مقاوِم لثقل الوزن. في واقع الأمر، إن ما نشعر به ونفكر فيه على أنه حركةٌ في الرسم هو أقرب إلى أن يكون ترتيباً ناجحاً **لخطوط الحركة** من أن

يكون تمثيلاً صحيحاً لحقيقة **الحركات العضلية**. لن يجد القارئ صعوبة في تذكُّرِ عشرات الحالات التي يتم فيها دعم الشخوص الفنية من خلال خطوط الأقمشة التي تلبسها؛ فالأقمشة كعنصر مادي تنسدل، بطبيعة الحال، بفعل الضغط عليها، لكنها هنا تُرسَم بطريقة تجعلها تسند ثقلاً كبيراً. (ك. أ. ط.)].



رسم توضيحي 6: أقواس عصر النهضة. تصوير آي. ر افيرات (I.Raverat)

٧

[(ك.أ. ط.)، سيتضح من خلال هذه الملاحظات أنه لأجل تقديرٍ كامل، على الناظر أن يكون على استعداد لمقابلة العمل الفني في منتصف الطريق. وهذا ينطبق أكثر ما ينطبق على النحت؛ لأن تمثال الشخصية المنحوتة هو بمنزلة العمل بأكمله في توجيه الانتباه دون عونٍ من أية ترتيبات، ولذلك لا يمكننا رؤية التمثال بشكل ملائم إلا من خلال القيام بتعديلات ضرورية؛ ولما كان للتمثال شكلنا العام نفسه، فستكون هذه التغيرات كبيرة للغاية، ليس فقط تغيير في حركاتنا الداخلية بل أيضاً في حركاتنا المرئية من الخارج.

لا يمكننا، مثلاً، أن نركّز كما يجب على شخصيةٍ تنحني - كما في تمثال "فينوس دي ميديسي"- إذا وقفنا أمامها باستقامة وعضلات متوترة[1]، ولا نستطيع بالمثل أن نركز على شخص في اللوحة ينتصب بوضعية تأهّب كبير -مثل تمثال "أبوكسيومينوس- إذا وقفنا أمامه محدودبي الظَّهر وعضلاتنا مرتخية. في مثل هذه الحالات، يبدو أن التمثال يهرب من أعيننا، ومن المستحيل إدراك شكله تماماً؛ بينما، عندما نضبط عضلاتنا لتُحاكي توتراً أو تراخياً في وضعية التمثال، سيصبح التمثال على الفور حقيقة واقعة بالنسبة إلينا[2].

---

1 رفضت معاوِنتي هذا المثال الذي اخترتُه؛ راجع قولَها في فصل "المشكلة المركزية". (ف. ل.).

2 تم توضيح هذا المقطع في فصل "المشكلة المركزية": "بصرف النظر عن أي ميل إلى محاكاة فعله المتمثِّل... نقصر الآن أنا ومعاوِنتي حدودَ هذه الملاحظة على مثل هذا الامتثال من جهة توتراتنا الجسدية (سواء أكان موضعها مجهولاً أم معلوماً) لما يوحي به حركياً شكلُ التمثال". (ف. ل.) (1911)

تعتمد التماثيل اليونانية، وهي غير مُعانَة **بخطوطِ اتجاهاتٍ** ولا بترتيباتٍ لونية، إلى حدٍ بعيد، على حركات الناظر إليها، التي يمكن أن تَظهر بواحد أو اثنين من التفاصيل؛ فالتماثيل اليونانية مثلاً لا تقف كما لو أنها متجذرة راسخة في الأرض، بل وقوفها يتم، على العكس من ذلك، عبر التوازن؛ لذلك سننظر إليها كما يجب إذا كنا نقف على أقدامنا، ونحاكي توازنَها باللاوعي من خلال توازننا. يمكن اختبار هذه الحقيقة والحقيقة المذكورة أعلاه تجريبياً بنفس سهولة اختبار حقيقةِ عدم قدرتنا على ترنيم أو تصفيرِ لحنٍ بإيقاع معين وهزّ أجسادنا على إيقاعٍ آخر غيره. مَرة أخرى، نظراً إلى أنَّ التماثيل اليونانية تمتلك توازنًاً محدداً، يصبح من الضروري السير والمشي حولها لإدراكها تماماً؛ لأنه على الرغم من أننا قد نحصل من نقطة معينة على نظرة عامة على الشكل بالكامل، لا يمكننا من نقطةٍ واحدة فقط أن نحصل على المعنى الكامل لتوازن الشكل؛ لذلك يجب علينا أن نحرك بوضعيتنا باستمرار لنتابع كل جزء من هذا التوازن إلى لحظة وصوله إلى نقطة استقراره[1•2]؛ ولما كان توازننا

---

1 أعتقد الآن أن جميع التماثيل مما قبل مرحلة "ليسيبوس" لها خطوط تكوين، وأيضاً تماثيل "مايكل أنجلو" باستثناء تمثاله "باخوس"، وواحد أو اثنين آخرين. وجدتُ من تجربتي أن السير حول تمثال مثل هذا يدمر تكوينَه ويمنع التعاطف مع خطوطه. أعطتني التماثيل، على طريقة "ليسبوس" وغيرها من التماثيل التي لا تعتمد الوجْهيةَ الأماميةَ، نقاط رؤية ناقصة (لأن أطرافها تخفي الأساسيات)، أو تركت لديَّ صوراً مشوشة في الذاكرة بسبب مطاردتي حولها في عملية الاستكشاف. أتمشى حول تماثيلَ من نوع ما قبل مرحلة "ليسيبوس"؛ أيْ كنمط "هيلدربراند"، لأعثر على نقاط الرؤيةً؛ ولكن بمجرد عثوري عليها، أتوقف عن المشي حولها، فنقاط الرؤية هذه هي التي توفر صوراً للذاكرة البصرية يُضاف إليها شيءٌ من معرفةٍ مبهمةٍ بأن هذا التمثال قد شوهد من نقاط رؤية أخرى. (ف. ل.) (1911).

2 • "ليسيبوس" (Lysippos) –المذكور للتو في هذه الملاحظة الهامشية- هو نحات يوناني من آخر ممثلي العصر الكلاسيكي **اليوناني** القديم. تبدو أعماله أخف وزناً

يتأثر بتوازن التمثال فلن نشعر بالرضا إلى أنْ ندرك الوضعيةَ في كمالها[1]؛ لذلك في حالات عديدة للأسف، حين يتم وضع قطعة أثرية حيث يكون ظهرها للحائط حينما يجب أن تكون قائمة بذاتها، لا نُحرم فقط من رؤية نصف شكل التمثال، بل نُحرم أيضاً من القوة التي نجعل فيها التمثال **يفكك نفسَه** أمامنا ويسترخي تحت أعيننا عندما نتحرك حوله، ونكتسب إدراكاً حياً لحركة إيماءته. فقط من خلال جعل التمثال يتكشف على هذا النحو يمكننا الحصول على المعنى الكامل ليس فقط لشكله بل لعضويته بكلِّيتها. فالتوازن، كما لوحظ من قبل، هو أمر حيوي بالنسبة إلينا نحن ذوي القدمين؛ إذْ لا نستطيع الوقوف دون موازنة أنفسنا، ولذلك نحن نستشعر، بحساسية كبيرة، كل ضبطٍ يطرأ على تعديلات التوازن هذه، التي يقتضيها تصور الشكل وإدراكه. هذه الحقيقة ستفسر أيضاً عدم مبالاتنا، بل حتى نفورنا من بعض التماثيل، التي، على الرغم من جمالها بلا شك من ناحية بنية الجسم، هي غير مُرضية من ناحية توازنها. نكون بغاية الامتنان عند حصولنا على توازن جيد في تمثالٍ، حتى من نقطةِ رؤيةٍ واحدة فقط ولو جاءت مصادَفةً؛ في الواقع، من الممكن أن يكون

وحيوية من التماثيل الضخمة للأسبقين. يصور الشخصيةَ ضمن مستويات مختلفة ما يعطي عمقاً للتمثال ولحيز الفراغ. (المترجمة)

1 نحن نتحدث هنا فقط عن النحت من العصر القديم. يعدّ فن النحت في "عصر النهضة" ثمرةً للهندسة المعمارية جزئياً؛ لذلك هو يتأثر، إلى حد كبير، بالقوانين المعمارية، ويجب أن يؤخذ عادة بارتباطه بمكانٍ محدد ونقطةِ رؤيةٍ محددة. انظر فصلاً عن هذا الموضوع في كتاب "دراسات وأوهام عصر النهضة" لـ "فيرنون ليْ" (1897).

أنظرُ الآن إلى هذا التمايز الكامل بين عصر النهضة والفن القديم على أنه خاطئٌ تماماً في ضوء آراء "هيلدبراند". (ف. ل.) (1911).

الإيمان إلى الآن بأن تمثال "فينوس دي ميلو" هو من روائع التحف الأصلية من أعظم حقبة يعود سببه إلى أن عدم وجود أذرع لفينوس يجعلها تُرى من الأمام متماسكةً ومؤتلفةً في أسعد توازنٍ.

في أفضل التماثيل اليونانية، يكون موضع القدم حيث يستطيع حمل ثقل وزن الجسم جيداً؛ أيْ تحت مركز الجاذبية؛ حيث يمكن للشخصية المشيَ ببطءٍ دون أن تترجرج أو تهتز، بينما يمشي الأشخاصُ الحقيقيون -على الأقل الحديثون منهم- بوضع قدمٍ على كل جانب كل مرة، ومن ثم يترنح الإنسان بمجرد أن يسير ببطء. الآن، عند النظر إلى التماثيل اليونانية، نضطر تلقائياً إلى ضبط أنفسنا مع طريقة مشيهم من أجل أن نركز عليها بشكل مُرضٍ لنا؛ وهذا التغيير لأجل إقامة توازنٍ أفضل في أنفسنا هو تغيير مقبول لدينا للغاية. بهذه الطريقة، تعمل القطع الفنية الجيدة من العصور القديمة على تحسين وعينا بوجودنا عن طريق إجبارنا حرفياً على صنع حركاتٍ أكثر تناغماً، ولكن هناك أيضاً طرق أخرى تمنحنا فيها حاجتنا **إلى محاكاة** الأشكال والشخوص الفنية، التي نركز عليها عبر تغيرات عضلية، محاسنَ العضويةِ الأرقى الموجودة في الأعمال الفنية وتُضْفيها علينا خلال ذلك. فالتمثال القديم لا يتحرك بشكل أفضل من الإنسان الحقيقي فحسب، بل يمتلك أيضاً منظومة عضلية أكثر دقة[1]. الهيكل العظمي لدى الإنسان الحقيقي، وحتى في أفضل

---

1 منذ كتابة ما ورد أعلاه، في الواقع منذ الرد على الأستاذ "جروس" في عام 1909، تعلمت من السيدة "روجر واتس" نظاماً لألعاب القوى غيّر وجهة نظري للعلاقة بين التمثيل اليوناني لجسم الإنسان وبين إمكانات هذا الجسم، إذا تم إخضاع الجسم لتدريب خاص.

حالاته، كان لينهار أرضاً لولا تقلص العضلات التي تجعله منتصباً باستقامة؛ ولا تُمْكنه الحركةُ إلا بسحبٍ عضلي للعظام ورفع عظْمة فوق أخرى. أضِف إلى ذلك أن وزن جسمه يسحبه باستمرار نحو الأسفل. بينما نجد النظامَ العضلي للتماثيل اليونانية العظيمة يختلف تماماً عن هذه الترتيبات الخارجية لسواحب وروافع الكائن البشري الحقيقي؛ إذْ تبدو عضلاتُ شخوصِ التماثيل حرّةَ التصرف وفق مشيئتها وبمحض إرادتها، لا كأشياء تتقلص بل كأشياء تصمد بِحرّيةٍ دونما جهد، فكأن جسمَها وأطرافها شجرةٌ وأغصانها. يمكن للمرء فعلياً أن يقول إن النحتَ اليوناني يجسد طبيعةَ نمو النباتات وفق أشكالٍ تُستقى من محاكاةٍ للكائن البشري. الأشخاص في التماثيل الفنية القديمة الجيدة ليسوا فقط أجملَ من البشر من ناحية الشكل والبنية، بل أيضاً يحملون ثقلَ أوزانهم بسهولة في الوقت الذي تجد البشر يحملونه بصعوبة، والتغيرات العضلية، التي يُحدثها النظرُ إلى

التدريب المعني، كما أوضحت السيدة روجر واتس، الذي ابتكرته في محاضراتٍ في لندن، وأمام مدرسة الآثار البريطانية في روما، يتمثل في خلق حالة من التوتر العضلي الخاص تجلب جميع الأجزاء المختلفة إلى علاقة وثيقة القرب، وتحكم إرادي في أقصى مدى له. ومن ثم تصبح هذه الطريقة وسيلة في مقاومة الجاذبية، وسبباً لظهورٍ لاحقٍ لوجودٍ متجانس وتحررٍ من ثقل الوزن مشابه لما نعده امتيازاً تختص به الأعمالُ الفنية اليونانية.

هذا يقنعني بأنه إذا تم تطويرٌ تدريجي لنموذجٍ يجري اختياره بدقة، عبر تدريبٍ على حالةِ التوتر الشديد، فإنه سيعطينا شيئاً يشبِه، إلى حد كبير، أشكال شخصياتِ التماثيل اليونانية أكثر مما توقعت. وأود أن أعبر عن دعمي للسيدة "روجر واتس" بصفتها مبتكرة لهذا النظام من الحركات ومعلِّمة له، وأرى أنه حتماً سيلقي ضوءاً كبيراً على مسألة النحت القديم برمتها. (ك. أ. ط.) (1911).

هذا الحمل السهل للجسم، يصاحبها لدى الناظر شعورٌ بخفة وقوة متزايدة في نفسه[1].

يمكن الحصول على هذا التحسين للواقع نفسه، وهذا الالتزام نفسه فقط بالأشكال التي توقظ مشاعرَ مقبولة لدى الناظر في رؤوس شخصيات التماثيل الجيدة القديمة. في الوجه البشري الواقعي، لا نتوقع ولا نحصل على انسجام تام بين الخطوط والكتل، وما نقبله كجمال قد يكون، في كثير من الحالات، مظهراً للذكاء أو الخير أو انفعالات قلبية؛ علاوة على ذلك، نحن لا نكتفي فقط بقبول مسحة الاهتراء المعنوي، بل نقبل أيضاً الدلالة على جهد عضلي متكررٍ وخالٍ من الرشاقة كما الحال مع حركة الفكّ في الأكل؛ دلالات مثل هذه لوظائف كهذه يتخلص منها النحات القديم. علاوة على ذلك، يتم تغيير العلاقة بين الملامح عن عمد؛ فالأنف متصل بالحاجب والفم متصل بالوجنتين في علاقة لا تتماشى مع الوظائف الواقعية لكل منها. أما العين، التي لها بالغ الأهمية في العالم الواقعي، فقد بقيت بعيدة عن الاهتمام، بينما مُنح الشَّعرُ أهميةً كبيرة -أهمية نمو النباتات بحرّية مثلاً- من خلال فصل الشعر إلى خصلٍ وضفائر.

---

1 أود أن أضيف الآن إلى ما كتبَتْه زميلتي أعلاه أن التماثيل الجيدة، في رأيي، لها أيضاً **خطوطُ ضغطٍ إلى أسفل**، مثل تلك الموجودة في أسفل المزهريات والأقداح وقاعدة الأعمدة الرومانية. أعتقد الآن أن الشعور بحركةٍ تتجه نزولاً في النصف السفلي من الشكلِ الفني (مثل حركة السقف حيث الحركة تتجه نزولاً) هو -إذا جاز التعبير- العاملُ السلبي للمتعة، في حين أن حركة النهوض في النصف العلوي هي العامل الإيجابي. سوف تجد بعض الملاحظات حول الضغط إلى الأسفل في الأطراف السفلية للتماثيل في مفكرة "يومياتي في معارض الفن" مما له علاقة بـ "الوَجهية الأمامية". (ف. ل.) (1911).

الأذن أيضاً، التي تبدو في الحياة الواقعية كأنها وردة منفصلة، ترتبط في التماثيل ارتباطاً وثيقاً ببقية الملامح. ورغم ذلك، إننا لا نستمر في قبول هذا الانحراف عن الواقع الحياتي، بل أيضاً الانحراف عن البُنية التي تقتضيها الحاجةُ الوظيفية، والسبب هو أن مثل هذا النسق التناغمي للملامح يعطينا جملةً كاملةً من حواس تغييرٍ مبهِجة، كما يعطينا ذاك الشعور بطبيعيةِ الأمر-طبيعية بسبب الملاءمة مع متطلباتنا- الذي لاحظناه سابقاً في نسقٍ مجردٍ بوصفه أحد الخصائص الرئيسة للمتعة الجمالية. في مثل هذه الرؤوس اليونانية، التي تعلن عن نفسها، من خلال مؤشرات داخلية، أنها أعمال أصلية لأساتذة عظماء -على سبيل المثال رأس "أبِرْدِيْن"(Aberdeen) في المتحف البريطاني- تتصل الملامحُ بعضها مع بعض اتصالاً صميمياً إلى درجة أننا قادرون، بتيسير مبهِج، على أن نرى الفم المتعلق بالشَّعر، أو الأنف المتعلق بالأذن، كما لو أن عينَ المرءِ تسافر في مسارٍ مصنوع بعناية[1]، لكأنما النحات قد وضع كلَّ تفصيل داخل بقية التفاصيل كما لو كان يصمم مطرَّزَةً، أو يهيّئ تنسيقاً لحديقة.

وبالمثل، يتم حصولنا على الصفة التعبيرية للقطع الفنية القديمة (حتى في العمارة مثلما وجدنا) من خلال أشكالٍ يستلزم تصوُّرُنا لها تعديلاتٍ في أنفسنا حيث تتماشى مع الحالات العاطفية المختلفة. وهكذا، نجد في الرأس البرونزي لـ "هيبنوز" (Hipnos)، في المتحف البريطاني، كيف أن التعبير يُخَفَت ببراعة، ويُجبِر على النعاس دون أدنى إشارة إلى النوم من الإله ذاته. ويأتي هذا التأثير

1 للتأكيد، راجع فصل "الاستجابة الجمالية".

من انخفاض الأذنين، ما يعطي الرأسَ مَيلاناً إلى الأسفل؛ وأيضاً من انخفاض الحاجب مما يُثقل على العينين، ومن الأنف المُنضغِط قليلاً حيث يصبح التنفس، كما يحدث في العتمة، من خلال الفم؛ بينما تقترب العينان قليلاً بعضهما من بعض بِحَوَلٍ خفيف مثلما يحدث في لحظة النعاس. (ك. أز ط.)]



VI

موضوع النحت، الذي قمنا بتأجيله للنظر في فروع الفن الأكثر تعقيداً، قد ظهر بأكبر قدر من الوضوح (بسبب الواقعية الظاهرة في النحت، وبسبب الحركات الفعلية المطلوبة من الناظر إلى المنحوتة)، حقيقتين تنطوي عليهما جميع تفحُّصاتنا السابقة، التي قد تشكل عند توحيدها أساساً لنظرية جمالية جديدة.

يمكن تلخيص إحدى هذه الحقائق على النحو الآتي: المتعةُ التي نستمدها من الفن تجعلنا نقبلُ، بل حتى نطلبُ باللاوعي، افتراقاً منهجياً عن التجربة اليومية، واستبدالاً للواقع بأشكالٍ وحركاتٍ وإيحاءاتٍ تتعلق ببنيةٍ ووظيفةٍ غير واقعيتين البتة، وهذا الوفاء للمتطلبات الذاتية لعضويتنا يجري تمريره على أنه وفاءٌ لترتيباتٍ موضوعيةٍ في العالم خارجنا.

أما الحقيقة الثانية فهي كالآتي: عندما يتم حذف متع اللون الحسية والتعديلات البصرية، يكون سبب المتعة الجمالية في الفن

هو تحقيق تعديلات في التنفس والتوازن تثير حيوية عالية[1]، ومن ثم هي محبَّذة ومقبولة كعامل من عوامل إدراك الشكل[2].

ومن ثم، إن مقبولية التجربة الفنية بدرجات مختلفة ترجع إلى أن أحدَ الأنشطة الفكرية الأكثر ثباتاً وأهمية، وهو إدراك الشكل، يعتمدُ على اثنتين من أكثر وظائفنا الجسدية ثباتاً وأهمية، ألا وهما التنفس والتوازن؛ ولذلك الغريزة الجمالية، والرفض القاطع لمظاهر بصرية معينة على أنها قبيحة، والتوق العاطفي إلى بعضها الآخر على أنه جميل، ليست تعقيدات نفسية غير قابلة للتفسير، بل هي التنظيم الضروري القائم بذاته لعملياتٍ لديها القدرة على أن تقدم للعضوية مزايا ومساوئ. يتأسَّس هذا الرأي برمته، بطبيعة الحال، على فَرَضِ أن حركات العين تترافق بتعديلات جسدية متنوعة تشكل وحدةً تتنوع دوماً، وهذه التغيرات، كحُكم عام، لم تعُد تُرى على هذا النحو، واندمجتْ بحالاتٍ عاطفية مبهَمة تصحبُ إدراكَ الخصائص

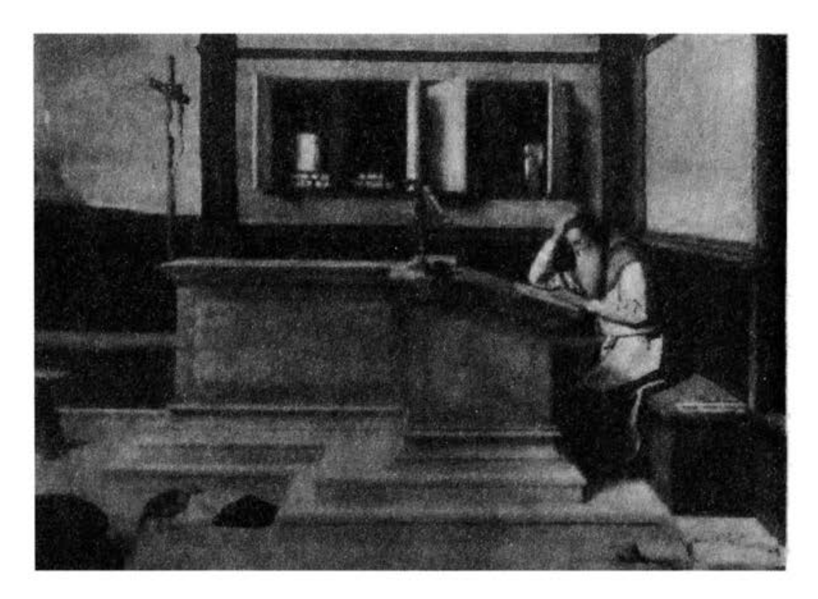
---

1 في كتابه الرائع "رسَامو توسكانيا" (1896)، كان للسيد "ب. بيرينسون" ميزة كبيرة جداً، ليس فقط في لفت الانتباه إلى الأحاسيس العضلية (المتموضعة وفقاً له في الأطراف) المصاحِبة لرؤية الأعمال الفنية، ولكن أيضاً في ادعاء وجود قوة **إحياء** للحياة من خلال الفن، أو كما يسميها **تحسين الحياة**. يقدم السيد "بيرينسون" سبباً مختلفاً فكرياً لهذه الحقيقة أكثر مما هو وارد في ملاحظاتنا الحالية. في سلسلة من المحاضرات حول الفن والحياة، أُلقيت في "متحف ساوث كنسينغتون" في عام 1895، وطُبعت في العام التالي في مجلة "المراجعة المعاصرة"، حاولت إحدى مؤلِّفَتيْ هذه الملاحظات الحالية إثبات أن وظيفة الفن ليست فقط زيادة الفاعلية الحيوية، بل تنظيمها بطريقة متناغمة. (ف. ل.) (1897).
راجع فصل "المشكلة المركزية للجماليات" (1911) (V. L.).

2 للاطلاع على وجهة نظري الحالية لهذا السؤال، انظر فصول "التعاطف الجمالي" و"المشكلة المركزية"؛ وأيضاً خاتمة هذا الكتاب؛ وكذلك فصل "الاستجابة الجمالية" (1911) (V. L.).

الموضوعية خارجنا. حاولنا إظهارَ ماهية هذه التعديلات من خلال التجارب على وعينا، والسعي لاكتشافِ وتسميةِ التعديلات التي يسهل تمييزها من هذه التعديلات الحركية الأولية أو التعديلات المدرَكة فعلياً. ولكن نظراً إلى أن الأوصافَ المقدمة المعطاة هكذا لا تكون بالضرورة مكتملة، فإن المؤلِّفتين المشتركتين في هذه الملاحظات تحرصان على عدم وجود أي انطباع خاطئ قد ينجُم عن استسهالِ قراءة شيء كهذا: أوّلي وجاهز. فمثلاً، تكرارُ صيغ التعابير نفسها المستخدمة للتعديلات، مثل "تعديل الميزان"، "التنفس للخلف أو للأمام"، "الإحساس بالتوتر التصاعدي أو التنازلي"، وغيرها من الصيغ، دونما تحديدٍ لمقدار كل تعديل مقارنةً بتعديل آخر، قد يترك بسهولة انطباعاً بأن مجموع التعديلات هو نفسه أثناء إدراك كل عمل فني ينتمي إلى الفئة نفسها، وأن الفرق بين فرادى الأعمال الفنية يتم إدراكه من خلال عملية معينة مستقلةٍ عن هذه التعديلات؛ ومن المحتمل أكثر أن ينشأ سوءُ فهمٍ يقول إن الصفةَ العاطفية البشرية للأعمال الفنية تبدو مختلفة اختلافاً طفيفاً عن العمل الفني الفردي بوصفه يختلف من فئة عمل إلى فئة أخرى، حيث نفاجَأ بأن عشر كاتدرائيات مختلفة هي متدينة بالدرجة نفسها، وعشرة 'مارشات' لحن عسكري مختلفة هي على الدرجة نفسها من المرح والإبهاج، على الرغم من أن كلّاً من هذه العشرة تتمايز تماماً من الناحية الجمالية عن البقية. لكن في رأينا لا يوجد مثل هذه المماثلة بين **الطابع العاطفي البشري** للعمل الفني وبين **الفردية الجمالية** للعمل الفني. يعتمد طابعُ الجذل أو الوقار على عاطفةٍ تستمر في عملها (بمجرد أن تتم التهيئة لها ببعض التعديلات الإدراكية الرئيسة) إلى

أن تتم تهيئة عاطفة أخرى (بتعديل إدراكي رئيس آخر)، وذلك كي نتمكن من الاستمرار في رؤية تفاصيل مختلفة تماماً لعملٍ فني دون أدنى تبدُّلٍ في الحالة العاطفية البشرية لمشاعرنا.



الرسم التوضيحي 7: القديس "جيروم"

في غرفة دراسته للرسام "فينسينزو كاتينا". تصوير "مانسو"

لكن الصفة الجمالية الفعلية؛ أيْ الفردانية الأساسية للشكل، تلك **التي نراها** في اللغة الشائعة، تتوافق على الجانب الذاتي مع مجموع التعديلات الحركية؛ هذا المجموع الذي يكون معقداً ومنسَّقاً وفردياً بالضبط كما المجموع الذي نعتقده الشكلَ الموضوعي خارجنا. وبعبارة أخرى، نسقُ حواس التعديل لدينا يتطابق تماماً في كل تفصيلٍ مع نسق الشكل الفني المعيّن الذي ننظر إليه؛ وذلك لسببٍ

بسيط هو أن النسقَ الذاتي لمشاعرنا الإدراكية والنسقَ الموضوعي للشكل المدرَك هما الظاهرة نفسها، لكنْ يُظَنّانِ مختلفَيْن. مهما كانت طبيعة **الأنا** الغامضة، التي تَعِي التعديل العضلي، وتَعِي الشكل، ومهما كان التفسيرُ لاعتبار الظاهرة ظاهرة مزدوجة -لتغييرٍ ذاتي فينا ولصفةٍ موضوعية خارجنا- فلا يوجد، في رأينا، أيُّ تباين في الشكل المدرَك بصرياً لا يقابله تعديلٌ حركي إدراكي لدينا يمكن تمييزه أو يتعذر [بشكل منفصل]؛ وكل اختلافٍ فردي ندركه يعني اختلافاً فردياً في نشاطنا الإدراكي.

صيغتنا التي مفادها أنّ "ظواهرَ التعديل الحركي الداخلي لا بد أن تكون، في كل حالة على حدة، معقدة ومنسقة وذات كلّية فردية تماماً كتعقيد الشكل الفني المدرَك وكتنسيقه وفردانيته؛ وأنّ كلَّ نسقٍ معين من الشكل يتطابق مع نسقٍ معين لتعديل حركي"، يمكن إثباتها، كما نعتقد (رغم الخَرَق وعدم كفاية التدقيق الذاتي والتعبير عن الذات) من خلال مقارنةِ ما يحدث فينا في حضور تحفة من روائع الفن مع ما يحدث فينا في حضور عمل فني أقل مستوى من المدرسة نفسها. وعبر هذا التحليل يصبح أيضاً من الممكن أن نفهم بوضوح لماذا تمنحنا بعض الأعمال الفنية قدراً أكبر أو كثافة أكبر من المتعة من بعضها الآخر.

اخترنا من أجل هذا التحليل، وهو الأخير في هذه الملاحظات، مقارنةً بين لوحتين من مدينة البندقية من الفترة نفسها، إحداهما عملٌ ممتازٌ لفنان من المرتبة الثانية، والأخرى إحدى الروائع ذات البراعة العالية لواحدٍ من أعظم الأساتذة: لوحة القديس "جيروم" في

غرفة دراسته للرسام "فينسينزو كاتينا"، ولوحة "الحب الإلهي والحب الدنيوي" للرسام "تيتيان".

من أجل أن نوضح للقارئ بجلاء عناصرَ التميز الرئيسة الموجودة في لوحة الفنان "كاتينا" الساحرة، يجب أن نشير إلى اثنتين من الصفات التي من دونها لا يمكن لأي صورة أن تؤثر فينا بشكل مقبول، هما النتيجة العملية للحقيقة، التي كثيراً ما نصر عليها في هذه الملاحظات، وهي أننا نتبع الخطوط من خلال تغيرات عضلية أكبر من تلك الخاصة بالعين[1]، وأن هذه التغيرات العضلية تؤدي بنا إلى أن نحس بالاتجاهات والسرعة في أنفسنا، وإلى أن نسند لاحقاً الاتجاه والسرعة للخطوط التي ندركها. (ك. أ. ط.) & (ف. ل.).

[(ك. أ. ط.) الآن، في لوحة ما، يمكن تنسيقُ الخطوطِ العريضة الفعلية للأجسام المختلفة، أو الخطوطِ المثلى التي تقدمها حركةُ العين من جسمٍ في اللوحة إلى جسمٍ آخر فيها، بطريقةٍ تؤدي إلى جعل الأجزاء المختلفة للّوحة كُلاً مركّزاً بشكل مقبول ومستحسَن، أو قد تكون علاقاتها بعضها ببعض مبهمة وعشوائية كيفما اتفق بطريقةٍ ترتدّ فيها اللوحة من حالة **الشكل** إلى الحالة التي تفحصناها تحت عنوان حالة **التشويش** أو **الفوضى**. إذا كانت اللوحة تمتلك هذا التنسيق لاتجاهات الخطوط، فإن عنصر التكوين هذا، الذي قد يَسمح بأن يُدعى **الرباط**، سيكون مقبولاً ومستحسَناً إلى هذا الحد؛

---

1 راجع فصل "الاستجابة الجمالية"؛ حيث قلت: "أشعر الآن بالاقتناع بأنه في كل موضوع "التقمص العاطفي" يجب علينا إعادةُ الاعتبار إلى العناصر النفسية القديمة "التفكير" و"الفكرة" و"صور الذاكرة"، وفوق كل شيء تداعي الأفكار". (ف. ل.) (1911).

وإذا لم تمتلكه فاللوحة، رغم كل شيء، ستكون غير مستحسنة ولن تلقى القبول. الحالةُ التي فيها تسارع للخطوط هي مثلها كثيراً. يمكن أن تجبرنا الخطوطُ الموجودة في اللوحة (الخطوط العامة الفعلية وأيضاً الخطوط المثلى على طول مسار العين) على إجراء تعديلات وتغيرات داخلية إما أسرع وإما أبطأ، وبهذه الوسيلة تجعلنا الخطوطُ نحصل على ما نشعر به كصفة خارجية موضوعية لسرعة الحركة. السرعاتُ المختلفة لخطوط اللوحة، مثلما هو الأمر في اتجاهاتِ الخطوط، يمكن أن تكون إما منسقة وإما عشوائية، حيث يكون البطءُ، مثلاً بطءُ خطٍ واحد، أو توقفُه قبل بدئه بخطٍ آخر، إما في النسبة المقبولة والواضحة في تناسبها بين بعضها البعض، وإما قد تكون غير قابلة لأن تبسَّط وتُختزل إلى أي نوعٍ من النظام[1]. طالما أن اللوحة تمتلك تلك الصفة، التي يمكن أن نسميها البقاء في الزمن، فإنها ستكون لوحةً مستحسَنة ومقبولة، ومن دونها ستكون عكس ذلك؛ أيْ غير مقبولة[2]. نظراً إلى أن صفةَ "الرباط" وصفةَ "الزمن" مترابطتان بشكل وثيق إلى درجة أننا لا نجد أحدهما حاضراً بشكل واضحٍ للعيان دون وجود الآخر، فإن "الرباط" و"الزمن" هما أكثر

1 مسألةُ أن اللوحةَ تمتلك صفةً تجعلها باقية أو خارج الزمن، وهذا يرجع إلى استفزازها فينا تعديلات وتغيراتٍ مؤقتة بالضرورة، يتم إثباتها من خلال الحقيقة العسيرة القائلة إن من الممكن إيجاد علامة إيقاع اللوحة الجيدة بالصوت أو باليد؛ حيث يبدو أن كل حركات الخط تأخذ مكانها في الإيقاع؛ بينما في اللوحة السيئة، إن مثل هذا التقطيع "العَروضي الشِعري" يُغيِّب بعضَ الحركة الخيطية أو يعيقها. (ف. ل.) (1897).
راجع فصل "الاستجابة الجمالية".

2 "الإيقاع النفسي"، في "علم نفس الفروق الفردية" لـ "ويليام شتيرن" (William Stern)، لايبزيغ، بارث، 1900.

المزايا أوليةً وبدْئيةً في لوحةٍ؛ وعلى الرغم من أن من الصعب إثبات ذلك، يبقى من الصعب أيضاً وصف طبيعتهما، إلا أن غيابَهما يُستشعَرُ على الفور -وتلقائياً من قبل أي شخصٍ يملك حساسيةً طبيعية- ويَتسببُ في رفضِ الصورة واعتبارها قبيحة.

بعد أن شرحنا ما غامرنا بتسميته "رباطاً" و"زمناً" في اللوحات، يمكننا أن نبدأ فحصنا للوحة "القديس جيروم" للرسام "كاتينا" من خلال ملاحظة أن جميع أجزائها مرتبطة بعضها ببعض بشكل مثالي، وأن جميعَ تفاصيلها مرتبطةٌ بعضها ببعض في وقتٍ مثالي وتوقيتٍ ممتاز. نتيجة لهذا التنسيق في الاتجاهات وسرعات الخطوط، نرى هذه اللوحة دفعة واحدة وكاملة، كما لو كانت جميع أجزائها متصلة بوشائج غير مرئية، وتطيع إيقاعاً موسيقياً غير مسموع. وهكذا، لا نرى الصليب ورف الكتب والقديس "جيروم" كعناصر منفصلة، بل مرتبطة بعضها ببعض: الأسد وطائر السّمان والعتبات الرخامية والقبعة عريضة الحواف نراها كلها بالتساوي. ويبدو أن وجود جميع التفاصيل يسير بالوتيرة نفسها ويحدث معاً. نتيجة لهذا التنسيق المزدوج للعلاقات المكانية والزمانية نشعر كما لو أننا محاطون في ملاذ آمن؛ حيث لا يبدو أن الدقائق تمر والشعورُ بالعجلة أُزيلَ من حياتنا. وطالما أننا ننظر إلى اللوحة، تبقى محافظة بثبات على هذا الإحساس بالراحة والنظام والصفاء. هذا ما تمنحنا إياه كل الفنون الجيدة، لكننا نحصل عليه بشكل عرَضي ومتقطع فقط في الحياة اليومية العادية.

وفي الوقت نفسه، إن لونَ اللوحة، ومن خلال تحفيز بعض أعصابنا المرتبطة بالتنفس، يعطي الهواءَ الذي نستنشقه نوعاً من القوة الممتعة؛ كما توقظ فينا صفةُ **البرودةِ** اللونية الخاصة، كما نسميها بشكل صحيح للغاية، شعوراً بدرجة حرارة يومٍ من أيام الربيع.

وبغض النظر عما تمثله اللوحة، إنها تضعنا على هذا النحو في حالة مزاجية ممتعة، ولكن على الرغم من أن الأمر لا يزال ممتعاً طالما نظرنا إليه، لا يبدو أننا نقترب منه في علاقات أوثق أو أكثر حميمية. إنها تدافع عنا ضد قلق اللحظة التي تمر وتحتوينا، ولكن دائماً كشيء لا يمكننا اختراقه. بينما، كما سنرى عندما نقارن تحفة الفنان "تيتيان" بها، إن الصورة الأكبر تسمح لنا وهي تحتوينا بالدخول فيها، ومن ثم تدمج وجودنا في طبيعتها. يرجع هذا الاختلاف إلى حقيقة أن لوحة القديس "جيروم" للرسام "كاتينا" لا تصل كثيراً إلى البعد الثالث، فأجزاؤها تتصل فيما بينها، لكنها لا تتصل بنا. وبناءً على هذا الارتباط بين الناظر ومختلف أجزاء الصورة، كما رأينا في معالجة البعد الثالث، إن مشاعر الزمالة والرِّفقة الحية والاشتراك مع أيِّ لوحة تساعد في جعلها مُهمة وممتعة للناظر.

علاوة على ذلك، في لوحة "كاتينا" يمكننا أن نلاحظ غياب صفة رائعة سنجدها في لوحة "تيتيان"، وتُميز أيضاً اللوحة الفذة من اللوحة الجيدة؛ الصفة التي نسميها عادةً **شبيهةَ الحياة**، وهي صفة تجعل الناظرَ يشعر بالحياة بشدة. في لوحة "كاتينا" يبدو أن لا شيء يتحرك، وكل شيء في حالة توقف تام؛ لأننا، كما أوضحنا فيما يتعلق بحركة الخطوط المعمارية، ننسب الحركةَ إلى الأشكال البصرية فقط إذا استلزم إدراكُ هذه الأشكال تعديلات وتغيرات في

توازننا؛ وهو إشراكٌ للتوازن نشعر به بدلاً من تمييزه كجزء من كياننا (باستثناء تجارب مثل تجاربنا) كأنه موجود بشكل موضوعي في العمل الفني. سنكون قادرين بشكل أفضل على فهم صفات الإدراك والحيوية الإحيائية هذه عندما نجدها موجودة بالفعل، كما هو الحال في لوحة "تيتيان"، التي سننتقل إليها في التو.

تحتوي هذه الصورة المذهلة، بطبيعة الحال، على كل الصفات الجيدة الموجودة في لوحة "القديس جيروم"، والتي تثيرنا بشكل واضح من خلال لونها، وتوسيع تنفّسنا، وتجعلنا نشعر بالراحة والاحتواء، وبأننا في الوقت المناسب، لكن هناك الكثير من الصفات الأخرى إلى جانب ذلك. أولاً، صفة **الإدراك المتحقق** الأكبر: يتم تقديم البعد الثالث بشكل رائع، فالأرض مستوية، وستتحمل وزنَنا مباشرة عبر اللوحة داخل المسافة. الأشياء كبيرة الحجم، والتابوت على الأرض مباشرةً، ونشعر بحافته الأبعد كأنها حقيقية. وبالمثل، إن قمم الأشجار يتخللها ويحيط بها فراغ تبدو معه كأنها تتماوج بحُريةٍ في الفضاء. ثانياً، صفة **الحميمية** الكبرى، التي تعود، كما رأينا، إلى وحدةٍ كبيرة وكثيرة التركيب في اللوحة التي لا ترتبط أجزاؤها فقط، مع الناظر إليها، من الجهات الجانبية، بل أيضاً من الجهة الأمامية والجهة الخلفية، وذلك حتى ندخل في كل تفصيلٍ من تفاصيل اللوحة. وهكذا ينشأ فينا اهتمامٌ متزايد بهذا العالم الخارجي الملون، وشعورٌ دافئ نحو محتوياته يكاد يكون تعلقاً من أول نظرة، لكن وراء كل هذا، في لوحة "تيتيان"، توجد تلك الخاصية الحيوية، التي تجبرنا على تحقيق التوازن طوال الوقت الذي ننظر فيه إليها، ومن ثم ينشأ إحساس **بالعيش على مساحة واسعة بشكل غير عادي**،

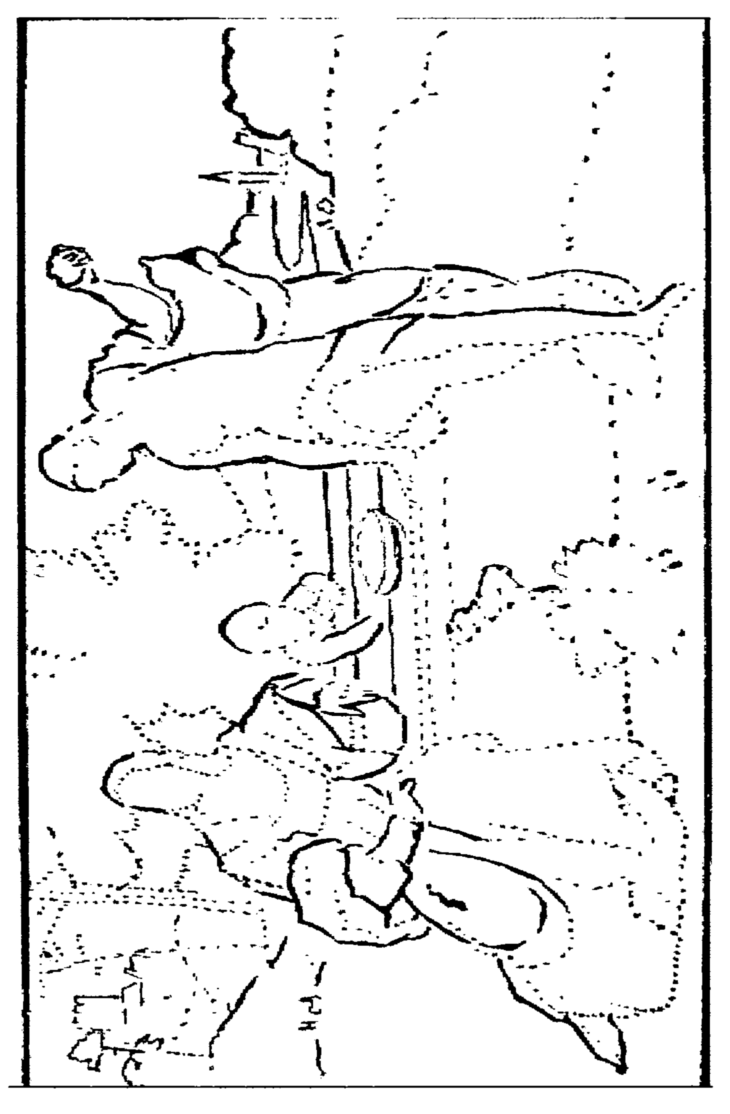
وبأننا على قيد الحياة على كلا الجانبين، إن أمكن القول، بدلاً من أن يقتصر ذلك فقط على الجهة الأمامية؛ بمعنى آخر، هي صفةُ حركةٍ جَمعية. دعونا، بعد تلخيص هذه الصفات، نفحص بعض تفاصيل اللوحة للتحقق بشكل أفضل من هذا الكلام العمومي.

المرأتان الموجودتان على جانبي التابوت ليستا منفصلتين، بل تتحدان مع "كيوبيد" الصغير في المنتصف لتشكلا كلّاً متكاملاً هنّ فيه الأجزاءُ الواضحة؛ وتتحدان أيضاً مع مشهد الطبيعة الذي تشكل فيه أجزاءٌ متوازنة بشكل مماثل الكلَّ الأكبر. يبدو على الشخصيات أنها لا تزال تتحرك[1]، ولا تزال حركةُ الريح باديةً في ثيابهن. تبدأ اندفاعةُ حركةِ المرأة ذات الثوب الأبيض من النقطة الخارجية من ثوبها، وتمتد إلى **اليمين** على طول ركبتها، وتنضم إليها اندفاعةُ الحركة من يمينِ كُمّها الأيمن.

موجة الحركة لا تصعد جسدها إلى رأسها، لكنها تهبّ جانبياً عبرها إلى اليمين وعبر الشجرة في خلفية المرأة، وفي النهاية تتأرجح عبر الذراع المرتفعة للشخصية العارية الجميلة الجالسة في المقابل في الطرف الآخر من التابوت، التي يبدو عليها أنها تلتقط الحركة في يدها الممتدة إلى الأعلى كمن يمسك كُرة ويبقيها في وضع مرتفع برهة قبل أن تتأرجح الحركة عائدةً عبر اللوحة إلى **الجهة اليُسرى**.

1 انطباعي الشخصي، بعد إلمام كبير بهذه اللوحة (أشاهدها عدة مرات كل عام كما هو مذكور في الزيارات في مفكرة يومياتي في معارض الفن)، هو أن الشخصية الوحيدة في الوجه الأمامي للوحة التي تبدو أقل تحركاً، بمعنى القيام بحركة، هي شخصية "كيوبيد الذي يلهو بالماء. المرأتان لا أستطيع أن أتخيلهما "تقومان بفعل" أي شيء آخر (راجع "الجرة اليونانية"). ما يعطيني الإحساس بالحركة هو **الخطوط**. (ف. ل.) (1911).

يجذب برجُ الكنيسة خلف المرأة بالوشاح الأحمر العينَ؛ تميل الحركة قليلاً إلى اليسار، وعندها تبدأ حركة الإياب. يرتمي الوشاح حول ذراعها إلى أعلى، ويمتد جسمها إلى اليسار؛ هذا الامتداد نحو اليسار يستلمه النباتُ الذي بجانبها، فيتأرجح فرعُه العلوي إلى اليسار. هنا تلتقي الحركةُ اليسرى بذراعِ المرأة ذات الثوب الأبيض. ترتفع ذراعُها بسرعةٍ متناقصة تتناهى تدريجياً عندما تصل إلى رأسها وإلى الشجرة والقلعة خلفها. تجذب الأرانب في الخلف أعيننا، وبعد هذا التوقف نتأرجح مرة أخرى عابرين إلى جهة اليمين. ومن ثم، الحركةُ هي في خطِ المشهد الطبيعي وخطِ الأشكال وخطِّ الثياب. وبالنسبة إلى الوشاح بالذات، نجد أنه لا ينسدل كالأقمشةِ الحقيقية، بل يرتفع ويتحرك من نفسه، كطائرٍ يطير بحرية إلى الأعلى وإلى الخارج وإلى الأسفل. طوال الوقت الذي ننظر فيه إلى اللوحة يتأرجح توازننا من اليسار إلى اليمين، ثم يعود بعد وقفةٍ لبرهة من اليمين إلى اليسار. لا يُسمَحُ لاهتمامِنا بأن يستقر على إحدى الجهتين، ثم يستقر على الأخرى؛ فالاثنتان متحدتان في كلٍّ واحدٍ يتولدُ عضوياً بوساطة توازنِ الناظرِ إلى اللوحة. هذا النسق الرائع -الذي يذكرنا بالتعقيدات المتشابكة في سمفونياتٍ معينة- يتم تنفيذه في أجزاء اللوحة الأقل تفصيلاً. إن "كيوبيد"، الذي يلهو بالماء، يشكل مع حركة الأشكال المنحوتة على التابوت تحته ربطاً ثانياً بين المرأتين؛ وتتم موازنة حركة النقش المنحوت في الأسفل من خلال تأرجحٍ نحو اليسار للنبات الذي ينمو بجانب التابوت الحجري.



الشكل التوضيحي 8: مخطط هيكلي للوحة الرسام تيتان Titan

الحب الإلهي والحب الدنيوي

مرة أخرى، الأرانبُ الصغيرةُ خلف المرأة ذات الثوب الأبيض بمنزلة إدراكٍ لحركة المرأة ولتثبيتِ المرأة في مكانها بطريقةٍ بديعة، أما برج الكنيسة على الجانب الآخر من الصورة فإنه يميل نحو الذراع المرفوعة للمرأة ذات الوشاح الأحمر، ويوازنها حيث يستمر المصباح في يدها متوازناً إلى الأبد دون أن يعطينا أي شعور بجهدٍ مبذول.

ربما تكون هذه الحركة المتوازنة هي أفضل صفة يمكنُ لِلَوحةٍ أن تتمتع بها؛ لأننا، عند النظر إليها، نقوم بشكل غير واعٍ بتمثيل التعقيد الذي يَخضع للحركة بشكل خفي، ومن ثم نحصلُ على إحساس بالحيوية المتزايدة والتناغم الرائع للوجود. (ك. أ. ط.)]

هذه المقارنة بين لوحة القديس "جيروم" للرسام "كاتينا" ولوحة "الحب الإلهي والحب الدنيوي" للرسام "تيتيان" تُظهر للقارئ الاختلافات الهائلة بين اللوحة الجيدة والتحفة الفنية، وهو اختلافٌ لا يقتصر على الدرجة بل على النوعية؛ لأنه يتمثل إمّا في وجود وإما عدم وجودِ صفةٍ لعضويةٍ أعلى ولفاعليةٍ حيوية أعلى. هذه الصفة السامية التي لها مثيل في كل قسم من أقسام الفن تجعل اللوحة كُلّاً واحداً حيث لا نكون فقط سعداء في النظر إليها، بل أيضاً محاطين، وممنوعين من الهرب أو التَّفلُّت، ومُجبرين على التحرك في كل تفصيل من تفاصيل جوّ السعادة. تبدو الحياة في الخارج قد طُمست، والاكتفاء الذاتي الكامل قد حلَّ، والحالة، كحالة "فاوست"[1]•، قد تم إصلاحها.

---

1 • ""**الدكتور فاوست**" هو الشخصية الرئيسة في المسرحية التراجيدية للكاتب الألماني "يوهان فولفغانغ فون غوته". (المترجمة)

VII

قبل الانتهاء من هذه الملاحظات، نرغب في تذكير القارئ بأننا على استعدادٍ لاكتشاف أن ملاحظاتنا كانت أولية للغاية وغير مكتملة وجزئية. علاوة على ذلك، ربما تكون تلك الخصوصيات الشخصية[1] قد مرت على أعيننا بتعميم على أنها عمليات تحصل مع الجَميع؛ ونذكّر بأن هدفنا في هذا المَبحث أساساً لم يكن إثباتاً لحقائق، بل اقتراحاً لطريقة.

ستواجهنا معارضة أكثر جدية، وعلى مساحةٍ أوسع بكثير، على شكلِ عدم إيمانٍ مطلق بوجودِ مثل هذه التغيرات الحركية[2] نصف المخفية، وعدم إيمانٍ بالاعتماد عليها في عمليةٍ بالغة الأهمية، لم يتم تفسيرها حتى الآن، كعملية **إدراك الشكل**. هناك بلا شك، للوهلة الأولى، شيء يصعق في الفكرة القائلة إننا نحن –الناظرين- من **يجعل الشكلَ موجوداً** في أنفسنا عبر تعديل في عملياتنا التنفسية والتوازنية، ومن خلال حركاتٍ تبدأ في أجزاء مختلفة من جسمنا، ولكن لا يوجد ما يتعارض مع اتجاه الفلسفة منذ "كانط" عندما

---

1 إلى حد اقتناعي بأن التجربة الاستبطانية (التي لم أكن أثق في نفسي بأن أُجريها دون تدخلٍ من إيحاءاتي الخاصة) ستكشف في نفسي الظواهرَ التي اكتشفتها معاوِنتي. (ف. ل.) (1911).

2 علم النفس الحديث (كولبه في "الخطوط العامة"، و"ريتشارد سيمونه" في "الإحساسات **المنيمية**") يعترف بوجود "لاوعي" يتألف من عمليات فسيولوجية على حدود الأفكار والمشاعر، ولكن ليس **بالتوازي** معها. (ف. ل.) (1911).

نضيف **الشكل** إلى القائمة المتزايدة اليومية لما واضحٌ أنه موجودات موضوعية، ولا بد لنا أن ندركها كأنماطٍ لوظيفة عقلنا؛ والتعارضُ حتى أقل مع توجّهات علم النفس الحديث عندما نضيف وظيفة أخرى لما نسميه **العقل** إلى عملياتِ **الجسد** الذي نميزه عنه بشكلٍ تعسفي. يجب أن نشير أيضاً إلى أنه رغم الغرابة التي قد تبدو للوهلة الأولى في مفهوم الشكل الخارجي الذي يتم إنجازه وصنعه بطريقة ما، أو **محاكاته** من قبل الناظر، فإننا نسلّم يومياً، رغم أننا لا ندرك ذلك، ببعض الصلةِ بين الإدراك والحركة بوساطة المحاكاة. نشير إلى أننا جميعاً نستنسخ من خلال إيماءاتنا، ليس فقط إيماءات المخلوقات الأخرى، بل أيضاً أشكال الجمادات وخطوط اتجاهاتها والضغوط عليها وقوى الرفع لديها؛ وأنه يمكننا ضبط عضلات وجهنا تبعاً لموضع عضلات الشخص نفسه الذي نختار تقليده؛ وأنه يمكننا جميعاً تقريباً، منذ طفولتنا ومن دون تلقين بتاتاً، الاستنساخ الصحيح بدرجة أو بأخرى لأشكال ومواضع الأشياء المحيطة –سواء أكان من خلال الورق أم باستخدام أشياء متحركة. ولا تقتصر هذه القدرة على الظواهر البصرية التي نراها بأعيننا؛ فقوةُ تقليد الأصوات، وكل العملية برمتها التي نتعلم من خلالها الكلام والغناء دون أي معرفة بالأجزاء المستخدمة لإنتاج ذلك[1]، تشهد جميعها على آليةٍ معينة يكون فيها إدراك الشكل في أنفسنا، المسموع منه والمرئي، مرتبطاً بشكل وثيق وتلقائي بالحركة، كاملة أو بَدئيّة، مخفية أو واضحة.

1 راجع كتاب "المشاركة الشخصية في التجربة الجمالية" للبروفيسور "جروس".

إن ذكر الظواهر المسموعة يجلب معه تأكيداً مزدوجاً للحقائق التي قدمناها فيما يتعلق بالشكل المرئي؛ لأن من الواضح لنا جميعاً أن إدراك العلاقات الإيقاعية المختلفة في الموسيقى يترافق مع تحفيز ملموس للغاية للحركة، غالباً ما يتجلى في حركات الرأس والقدمين، وما يسمى فواصل النقر الإيقاعي؛ ولا بد أن كثيرين اختبروا كيف أن سماعَ الجُمَل الموسيقية، بل الأكثر من ذلك، تكرارَها في الذاكرة، مصحوبٌ بأحاسيس خافتة في الصدر والحنجرة متوافقة تماماً مع الحركات الفعلية اللازمة للأداء الموسيقي السماعي. في الواقع، حقيقةُ أن تسلسلَ العلامات الموسيقية يتم تذكره تماماً بينما يفلت تزامنُ العلامات من الذاكرة الحية الفعلية هي حقيقةٌ يبدو أنها تُثبت، بينما لا يُدرَك التناغمُ إلا من خلال الجهاز السمعي، أنّ اللحن، وهو في الأساس **شكل** مسموع[1]، يعتمد في إدراكه على التعديلات والتغيرات الحركية التي يمكن استنساخها في حالة عدم وجود حافز خارجي[2]. جميع سلوكيات المحاكاة الخارجية المختلفة مألوفةٌ لنا إلى درجة أننا لا نسأل أبداً عن سببها؛ ورغم ذلك، عند النظر إليها بذاتها، إن احتمالية أن تكون أداة تفسيرٍ كافٍ ووافٍ هي احتماليةٌ بعيدةٌ بدرجاتٍ عن اعتمادِ عمليات المحاكاة الداخلية والمخفية، وفقاً للمؤلفتَين الحاليتَين، التي يمكن من خلالها وحدها إيجاد التفسير الوافي. أمّا لماذا يجب أن توجد عمليات المحاكاة هذه فهذا

---

1 راجع كتاب "قوة الصوت" لـ "إدموند جورني".

2 هنا يجب أن أعتذر مرة أخرى عن جهلي الاستثنائي بالذاكرة السمعية للآخرين. في حالتي الخاصة، لا تصاحب الأحاسيسُ (التي عند الفحص الدقيق لا تأتي من الحنجرة بل ترتبط بالفم والأنف) السمعَ الفعلي، بل تصاحب تذكرَ الموسيقى. (ف. ل.). (1911)

في الواقع سؤالٌ عسير ربما يجيب عنه علمُ وظائف الأعضاء يومًا ما. ولكن، إن وُجدت الإجابة وإن لم توجَد، فإنّ صعوبةَ شرح العلاقة بين الأحاسيس من شبكية العين ومن عضلات العين والتغيرات العضلية في الصدر والظهر ومؤخرة العنق وما إلى ذلك، أقول إن هذه الصعوبة ليست أكبر من صعوبة شرحِ العلاقة بين الانطباعات على الأذن والتغيرات العضلية في الحلق والفم والأطراف؛ أو ربما شرحِ أيٍّ من الأعمال العديدة المشترَكة بين أعضاء بعيدة ومتباينة.

يبدو أن المسألة الأكثر صعوبة قد طُرحت، لكنها مسألةٌ ربما يحلّها علمُ النفس يوماً ما: كيف يمكن لمجموعةٍ من الأحاسيس العينية وأحاسيس التكيف الحركي، في تجربتنا العادية، أن تتحول إلى أفكارٍ لصفاتِ الشكل في الأشياء الخارجية؛ كيف يمكن للذاتية التي بداخلنا أن تتحول إلى الموضوعية خارجنا؟ ورغم ذلك، يتم قبول مثل هذا التحول دون صعوبة تُذكر عندما ندرك الحقيقةَ التي مفادها أن التغيرات في الحالات الكيميائية والميكانيكية لأعيننا تنتقل إلى الوعي على حالة مختلفة تماماً من حيث صفات اللون والضوء والخط الأولي ومنحنى الأجسام والأشياء الخارجية.

في الواقع، يبدو للكاتبتَين الحاليتَين أن هذه الألغاز المُحيقة من جميع الجوانب في الوقت الحالي لا تشكل عوائق كبيرة أمام قبول الفرضية الجمالية المطروحة هنا كمؤشرات تدل على أن التقدم في علم النفس يعتمد كثيراً على توظيف مثل هذه الفرضيات. يواجه علمُ النفس مشكلات أكثر أهمية وأكثر غموضاً من مشكلة الجماليات -الذاكرة، والعاطفة، والإرادة، والارتباط المنطقي، والبناء الفكري. قبل أن نُهبط أيّاً منها إلى جُبِّ نسيانِ كلِّ ما يستغلق على الأفهام.

ألَا يكون من الضرورات أن نسعى ونبحث عن كل إحساس جسدي مرافِق قد نكتشف له ما يُصاحبه في الأماكن القاتمة من وعينا؟[1]

ولمّا كان الحال هكذا، ترغب مؤلفتا الملاحظات الحالية في لفت انتباه علماء النفس إلى الحقائق والطروحات التي قد تحتويها هذه الفرضية الخاصة بالإدراك الجمالي للشكل البصري المرئي.

" فيرنون ليْ"

و"كليمنتينا أنستروثر طومسون

---

1 لا تزال هذه الجملة تعبر عن آرائي فيما يتعلق بالأساس النفسي-الجسدي للظاهرة الجمالية، على الرغم من أنني أرى أن ظاهرة التقمص العاطفي "العقلية" هي أساس كافٍ لعلم الجمال على هذا النحو.
راجع فصل "التقمص العاطفي الجمالي"، و"الاستجابة الجمالية"، و"الخاتمة". (ف. ل.) (1911).

الاستجابة الجمالية: التباينات والمترافِقات

مقتطفات من يوميات «فيرنون لِيْ»

في معارض الفن خلال السنوات 1901 - 1904

I

تحتوي المقتطفات التالية من "يومياتي في معارض الفن" للسنوات 1901-1904 على المادة الخام لاختباراتي الشخصية، التي أظهرت الآراءَ التي ثبّتتْ وأهّلت الآراء الأخرى التي كنتُ قد عبرتُ عنها أو بيّنتُها قبْلاً في تلك المحاولة الأولى في علم الجماليات النفسي التي عنونتُها مقالة "الجمال والقبح". وأنا إذْ أُقِرُّ بامتنان (في ثلاث من المقالات المذكورة) بكل ما أثْرته دراسةُ السادة "ليبس" و"جروس" وأوضحَته لي في الفترة اللاحقة للمقالة المشتركة مع زميلتي، مقالة "الجمال والقبح"، يحسنُ بي الإشارة إلى أن هذه الآراء قد نشأت دوماً (وجرى فحصها واختبارها) من خلال استبطاني الشخصي ومراقبتي لذاتي. أقوم بهذا التوضيح لا لأتجنّب أي تهمةٍ بسرقةِ مُلكيةٍ فكرية، وهي قد تكون تهمةً سخيفة تستحق الازدراء؛ لأن مجمّعَ الآراء هو أصلاً ناتجُ تقاربٍ في الدراسات والتفكّر والتخمين؛ على أنّ أحد أساسيات وجهة نظري الخاصة بهذه القضايا تحديداً هو أن القابليةَ الجمالية، أو (كما تقترح فرضية "التقمص

العاطفي" تسميتها) **الاستجابةَ الجمالية،** هي ظاهرةٌ أكثر تعقيداً وتقلّباً وتنوعاً، وعليه يجب أن نتوقف عن إصدار التعميمات بشأنها، وعلينا القيام بتحليلِ وتصنيفِ مراحلها وعواملها وما يصاحبها في الحالة الفردية ملموسة النتائج.

جديرٌ بالتذكير أن هذه المقتطفات من "يومياتي في معارض الفن"، أيضاً، تحتوي ضِمناً على طريقة مساهمتي الخاصة في مثل هذا التحليل والتصنيف. لقد عمدتُ بهذه الطريقة، أولاً وقبل كل شيء، إلى إبقاءِ عمليات الشعور والخيال الحساسة والدقيقة حرةً من تدخلي الذاتي، وأيضاً بعيدةً عن ذلك العزل المصطنع لعوامل منفصلة الذي -لا بدّ- سيزيّف معرفتنا بالظواهر، فهذه الظواهر هي من أصل طبيعتها معقدة وغير مستقرة، وتعتمد على كوابح واختصارات واستبدالات وملخَّصات قدر اعتمادها على أيِّ عاملٍ من العوامل النفسية البدئية. في الواقع، ترجع قيمة هذه الطريقة، إلى حد كبير، إلى أنها ظهرت بشكل عفوي وغير مقصود. ستُظهر هذه المقتطفات للقارئ (وهنا يكمن أحد استخداماتها) أن فحصَ بعض الأمور الموضوعية المحضة قد أدى إلى السؤال الآتي: "كيف أتصرف في وجود عمل فني معين؟" "كيف يمكنني أن أصبح على درايةٍ وإلمام به؟" ستُظهر هذه المقتطفات للقارئ، أيضاً، أن هذا قد أدى (بشكل غير واعٍ، وفي البداية دون أن أدري) إلى سلسلة من الأسئلة الأخرى: "كيف فهمتُ علاقاتي اليوم بأعمال فنية معينة؟ وكيف شعرت بها؟" إلى أن وجدتُ شيئاً فشيئًا أن لديّ الكثير من البيانات الاستبطانية بما يكفي لأعقد مقارنة، ومن ثم أتأكد من

أنه نجم عن ذلك نظامُ تدوين وتسجيل جميع العوامل ومترافِقات العمليات الجمالية مما أدى إلى اختلافها **بين يوم وآخر**[1].

بقولي "اختلافها بين يوم وآخر" إنني أستبق أحد أهم التعميمات التي نتجتْ عن ملاحظاتي الخاصة، تلك (التي سأضعها الآن أمام القارئ)، والتي تنتمي إلى شخصين تكرما بمساعدتي. هذا التعميم هو: أن استجابتَنا للأعمال الفنية عموماً، ولأي قطعة فنية خصوصاً، تتباين بين يوم وآخر، وبدورها ترتبط بالتباينات في حالتنا العقلية وكذلك في حالتنا الجسدية؛ أو، بعبارة أخرى، لا توجد في التجربة أي تجريدات تعبيرية مثل **الانتباه الجمالي** أو **الاستمتاع الجمالي**، بل ما يوجد هو مجرد أحوال متعددة كثيرة لكياننا كله، تعبّر عن نفسها (بالإضافة إلى نتائج أخرى) بدرجاتٍ ونوعياتٍ مختلفة من الاستجابة للأعمال الفنية.

---

1 راجع "كولبه"، (الوضع الحالي لعلم الجمال التجريبي-نسخة منفصلة من تقرير المؤتمر الثاني لعلم النفس التجريبي في فورتسبورغ)، 1906: "يسعدني أن أجد أن محققاً في غاية المنهجية مثل السيد "سيغال" يوصف بأنه قد وجد أن هناك "إعادة تقييم للقيم" بين يوم وآخر من أيام التجربة؛ إذْ إن الشخصية الفنية نفسها (ذات البعد الأحادي الأولي) تكون في يوم مقبولة لنا جداً، وفي اليوم التالي مزعجة لنا جداً.. "سيغال" محق في إصراره علَى أهمية الموقف الجمالي، الذي ينحّي كل نوازع الذاكرة التي تكون أجنبية غريبة على الوعي الإدراكي الجمالي".

أود أن ألفت الانتباه إلى حقيقة أن مثل هذا "الموقف"، الذي فرضه البروفيسور "كولبه" على الأشخاص موضوعات تجاربه، يجب ألا يتم البحث عنه في ملاحظاتي الخاصة، التي ينحصر اهتمامها، على وجه التحديد، في أنها موجودة، قدر الإمكان، كوصف أمين ليس للتجارب بل للتكرارات العفوية.

لمّا كنت مقتنعة بأن الجماليات النفسية للأدلة الفردية المباشرة والمتنوعة ذات أهمية قصوى، فسأؤجل المقتطفات من "يومياتي في معارض الفن" حتى أضع أمام القارئ أوراقَ المساعدَتين المشار إليهما أعلاه، وهذا أولاً لأن هاتين المراقبَتين لم تتحزَّبا لأية نظرية (فقد طُلب منهما أن تُجيبا فقط على نقاط معينة دون معرفةٍ بتوظيف إسنادِها على مستوى النظرية)؛ وثانياً، لأن ورقتَيْهما، نظراً إلى كونهما أقل اختناقاً بالتفاصيل والاعتبارات التقنية من اليوميات الخاصة بي، ستعطيان من ثمّ عرضاً عاماً أفضل للاستنتاجات الرئيسة التي سأستعرضها في ما بعد.

سأبدأ بملخص أعدّته تلميذتي الدكتورة "ماريا واسر-كريبس" من الملاحظات المدوَّنة بدءاً من ديسمبر 1903 إلى منتصف أبريل 1904، وقد تم تدوين هذه الملاحظات بناءً على طلبي خلال الدراسات الفنية التاريخية في متاحف فلورنسا. الدكتورة "واسر-كريبس" هي حاملة دكتوراه في الفلسفة، ودراستها حتى سنّ الرابعة والعشرين كانت في فرعَي التاريخ والأدب بشكل رئيس. لم تكن قد تعلمت الرسم بشكلٍ منتظم، لكنها كانت ترسم بطريقة طبيعية مذهلة، وتسلي نفسها، مثلاً، بنسخ رسومات لأساتذة فنانين من الأقدمين، وتقوم برسوم بيانية للصور. إنها تنتمي إلى ما يسمى الأشخاص من ذوي **النمط الحركي** (لا أدري صواب هذه التسمية)، لكن خبرتها الشخصية تقتصر على عدد قليل فقط من الأحاسيس الموضعية التي وصفتها "كليمنتينا أنستروثر-طومسون" في مقالة "الجمال والقبح". القدرة على الخيال الصّوَري لديها جيدة، لكنها ليست استثنائية، بيد أن ملاحظاتها حول "الاستحواذ الإيقاعي" تقودني إلى أن أذكُر أنها

تتذوق الموسيقى، وتُجيد الغناءَ من العلامات الموسيقية المكتوبة "النوتة الموسيقية"، وأيضاً من الذاكرة. يجب أن أضيف إلى هذا الوصف أحد الأساسيات في كل استبطانٍ جمالي: إنها تدرك حالاتها النفسية بشكل تلقائي وتتذكرها وتنتبه إليها أيضاً بشكل تلقائي[1].

إليكم خلاصة ملاحظاتها التي دونَتْها في المتاحف خلال شتاء 1903-1904:

(أ) فقط في عدد قليل نسبياً من الحالات، أستطيع أن أشعر بشيءٍ من عاطفةٍ جمالية؛ أي أن أستمتع حقاً بعمل فني، وأدخل فيه.

(ب) هذا الشعور بالمشاركة في حياة عمل فني، المشاركة بطريقة عميقة ومبهجة ومرضية تماماً، أعيشه في عمل فني معين فقط في المرة نفسها، أو على الأكثر في مجموعة معيّنة من الأعمال.

(ت) لم يحدث أبداً، على سبيل المثال، أنني قد تأثرت (استُحوِذَ عليّ[2]•) بهذه الطريقة بكل الأعمال المهمة في المتحف. لم أختبر قطّ حالةً جمالية تتوافق مع عموم الأعمال الفنية، لكنني مررتُ بها فقط في عمل واحد أو في القليل من الأعمال الفنية.

1 "تيتشنر"، في كتابه "الشعور والانتباه"، ص 197: ".... الموقف النفسي، عادة التأمل الاستبطاني، التي تنمو في الفرد مع الوقت والخبرة، لتصل إلى درجةٍ يصبح فيها كل شيء (الروايات والألعاب وأحاديث الأطفال وسلوك أي حضور في قاعة محاضرات) رافداً لعلم النفس، ولا يعود المرءُ قادراً على التوقف عن تفسير كل شيء من الناحية النفسية مثلما لا يستطيع أن يتوقف عن التنفس".

2 • أوردت الكاتبة بين القوسين الكلمةَ الألمانية (gepackt). (المترجمة)

(ث) ورغم ذلك، لاحظت مراتٍ كان فيها قدر أكبر من السهولة في استيعاب الأعمال الفنية عموماً؛ لكن ما عشته في هذه المرات لم يكن متعة وانتشاءً بقدر ما كان إشباعاً فكرياً.

(ج) تسمح لي ملاحظاتي بتمييز ثلاثة تشكيلات ومراحل مختلفة في قابليتي للأعمال الفنية.

(ح) في ثلاثة أعشار الحالات، يستحوذ عليّ العملُ الفني **ككل** (بشكل أساسي كوحدةِ انطباعٍ لونيّ وتكوينيّ) بشكل مفاجئ تماماً مثلما تستحوذ الموسيقى على المرء: الشعور هو شعور بالإثارة العميقة (المترافقة أحياناً بنبض القلب)، وفي الوقت نفسه الشعور بالرضا والإشباع. لا يُلحَظ مرورُ الوقت، ويذهب الإحساسُ بالأشياء المحيطة. هناك **تدرّج متصاعد** بالفرح، شعورٌ بالوفاق بيني وبين العمل الفني، انسجامٌ داخلي، اتّساقٌ في الإيقاع. لا تُلاحَظ البيئةُ المحيطة إلا بما يكفي لإنتاج أفكارٍ وتداعياتِ أفكار لا تتداخل، بأي حال من الأحوال، مع العمل الفني. أترك العمل الفني على مضض.

في كل هذه الحالات، أبديتُ الملاحظات الآتية على حالتي الجسدية: دخلت المتحف، وأنا أشعر بالتعب قليلاً، بانفتاح على الانطباعات الجمالية وانغلاقٍ عن العالم الخارجي. كنت لا أعطي بالاً لزوار المعرض. في الوقت نفسه، كان **يتملّكني إيقاع** قوي استمر لديّ وأنا أنظر إلى العمل الفني الخاص الذي بدا لي كأنه يمنع استمتاعي بأعمال فنية أخرى.

(خ) في ستة أعشار الحالات، لا يستحوذ عليّ العمل الفني؛ يجب أن أبذل جهداً للدخول فيه. غالباً ما أنجح في ذلك عندما

أثبِتُ الانتباهَ بشكل آلي، أو عن طريق صبّ بعض الاهتمام العلمي؛ وتدريجياً أصل إلى تأمل العمل الفني جمالياً، إلى أن أصل أخيراً إلى **تملُّكِه**.

في مثل هذه الحالات (أي التحريض الاصطناعي للانتباه) يمكنني استيعاب أعمال فنية مختلفة على التوالي، للدخول في سرها والاستمتاع بطابعها الخاص، لكن هذا التمتع يفتقر إلى الإثارة الداخلية والرضا الكامل والانتشاء (أي التي يستجلبها الانتباهُ التلقائي غير الاصطناعي). في هذه الفئة الثانية من التجارب، كانت حالتي العامة عند دخول المتحف كما يأتي: شعرت بمزاج جسدي طيب جعلني منفتحة جداً على الانطباعات من العالم الخارجي. الإيقاع الذي استحوذ عليّ نتيجة المشي تضاءل أو اختفى أو حل محله إيقاعٌ آخر بمجرد أن دخلت في تأملِ عملٍ فني. في مثل هذه الحالات، يحدث أحياناً، عندما أنتقل من عمل فني إلى آخر، أن يستمر **الاستحواذ الإيقاعي** في التغيُّر قبل كل عمل، فيكون هناك تعاقب سريع لإيقاعات جديدة وألحان جديدة تبدو كأنها ناتجة عن العمل الفني. هذه الإيقاعات والألحان غالباً ما كانت وقتها تأتيني لأول مرة.

كلما كان يتملكني الإيقاع بشكل قوي جداً، كنت ألاحظ أنه يُعلَّق ويؤَجَّل أثناء مدةِ انتباهٍ بصريّ صارم، ثم يعاود الظهور بمجرد أن يفقد الانتباهُ حدّته، أو يصبح متقطّعاً. في حالات شبيهة، كان البحث عبارة عن جهدٍ مؤلم وصراعٍ مستمر ضد قوة تنشأ وتمنع دخولي إلى داخل العمل الفني.

(د) في أوقات أخرى، لاحظت أيضاً أن اللحن الذي كان يلاحقني قبل أعمال فنية مختلفة قد خضع لتعديلات في الإيقاع

والمقياس، فيتغير من إيقاع ومقياس إلى آخر[1]•، ويزداد الإيقاع أو يتضاءل.

(ذ) في عُشر الحالات المتبقيّ، هناك استحالة مطلقة للدخول في علاقةِ تواصلٍ مع العمل الفني.

بذل الجهد لا يُجدي فتيلاً؛ فالعمل يبقى خارجياً وأجنبياً؛ يبدو مؤلماً بطريقةٍ ما وكأنه يُعاديني. أغادرُ معرض اللوحات في ظل هذا الانطباع غير المستحسَن. في كل هذه الحالات، كنت أعاني مسبقاً إما من انشغالٍ ذهني وإما من شعورٍ **بالتوعك** الجسدي. وإلا فأعاني من استحواذٍ موسيقي قوي إلى درجةٍ تجعلني أشعر بالقلق، وهو استحواذٌ لا يتجاوب مع شيء محدد.

(ر) لقد تمكنتُ (تتابع الدكتورة "واسر كريبس" القول) من تدوين الملاحظات الآتية حول عملية تأمُّلِ عملٍ فني:

تذهب النظرةُ أولاً إلى النقطة المركزية للصورة أو التمثال (بغض النظر عن موضع العمل الفني؛ في موضع مرتفع أو منخفض)، ثم تذهبُ مسرعةً إلى نقطة التقاء الخطوط الرئيسة؛ هناك تستريح لحظة. وبعد ذلك، وهي تتابع مرة أخرى الخطوطَ الرئيسة، تسرع إلى النقاط السفلية، متجهة إلى الأسفل. من ذاك الموضع، تنتقل النظرةُ مرة أخرى إلى النقاط في الأعلى، ثم تتوه في الخطوط الأقل أهمية. يصاحب صعود النظرة إلى الأعلى شعورٌ بالبهجة والقوة والخفة.

---

1 • استخدمت الكاتبة لفظتين تخصان مقياسين إيقاعيين في الموسيقى (كما في الشعر)؛ المقياس iamb"" وهو مقطعٌ لفظي غير مشدد (أي خارج الإيقاع) يتبعه مقطعٌ لفظي مشدد (مع الإيقاع)، والمقياس "trochee" وهو بالعكس؛ أيْ عبارة عن مقطع لفظي مشدد يتبعه مقطع غير مشدد. (المترجمة)

بينما يصاحب النظرةَ نحو الجزء السفلي شعورٌ بالثقل وشعور بصعوبة في التنفس وشعور بالارتخاء والهمود.

وبهذه التفاصيل الجوهرية، تنتهي، للأسف، مذكرة الدكتورة "واسر- كريبس" القيّمة للغاية.

تُلتَقطُ عدةُ خيوطٍ رئيسة، أو تحديداً سبعة، من هذه العيّنة من الأدلة الاستبطانية؛ أتمنى على القارئ أن يأخذ هذه الخيوط مُعيناً للاسترشاد خلال ما سأقدمه من معلومات أكثر تفصيلاً وأقل منهجية بكثير في "يومياتي في معارض الفن".

أولا. الفرق بين أن تقوم بفعل النظر إلى عملٍ فني وبين أن تفهم[1] هذا العمل؛ أيْ بمعنى الفرق بين أن تُحصي خصائصه وأن تقوم بفعل التمتع به **جمالياً**.

ثانياً. هناك تباينات في المرء من حيث قدرته على التمتع الجمالي، وهذا يعتمد على الحالة النفسية والجسدية له من ناحية، وعلى اختياره العمل الفني من ناحية أخرى؛ توجد حالاتٌ عفوية بالاهتمام والمتعة الجماليَّين، وحالات مقابِلة من عدم الاهتمام الجمالي وعدم تحسسه تبلغ ذروتها في ما سأدعوه **الجدب الجمالي**، قياساً إلى الحالات التي ينعدم فيها الاستقبال لدى المتصوفة الدينيين: "أنا أرى، لا أشعر، **بجمال هذه الأشياء!**"[2].

1 "تيتشنر"، في كتابه "الشعور والانتباه"، ص 238: "التعرُّف المدرِك ليس هو الوضوح، بل هو عمليةُ ربطٍ من النوع الاستيعابي".

2 طالما استخدمتُ هذا البيتَ من "قصيدة الكآبة" لكوليردج باعتباره وصفاً **للجدب الجمالي** (أستعير الكلمة من الصوفيين) إلى درجة أن من الأفضل أن أقتبس المقطع الذي يرد فيه البيت:

ثالثاً. هناك إمكانية، في بعض الحالات وليس كلها، للتغلب على مثل هذا **الجذب الجمالي** والحث على الاستجابة الجمالية والتمتع، عن طريق إغواء الانتباه بالعمل الفني أو الإجبار عليه، من خلال عمليات مثل فحص تاريخي أو فني أو عبر الاهتمام بأي شيء يمثله العمل الفني، أو يعبر عنه.

رابعاً. التثبيط المتكرر للتمتع بعمل فني معين يحدث من خلال اهتمام سابق مباشرة بأعمال فنية متفاوتة، وكذلك من خلال الاهتمام بالعديد من الأعمال الفنية التي لا تمتلك خصائص جمالية مشتركة.

خامساً. توجد **حركة** (ذاتية) **وإيقاع** ننسبهما إلى العمل الفني، **حركة وإيقاع** يحدث أن يكونا متوافقين أو غير متوافقين مع ألحان

"حزن دون وخزة ألم، خاوٍ، معْتِم، موحش".. إلخ.

"وتلك السحب الرقيقة في الأعلى، في ندف أو متجمعة.
التي تهب حركتَها للنجوم؛
تلك النجوم التي تنسلّ خلفها أو بينها،
تواً لامعة، تواً مُغشّاة، لكنها دائماً تُرى".
"ذاك الهلال، ثابت كما لو أنه قد كبر
في بحيرته الزرقاء الصافية الخالية من النجوم؛
أرى جمالها كلها بالغ الروعة،
أنا أرى، لا أشعر، بجمال هذه الأشياء!".

"ربما لا آمَلُ أن أظفر من الأشكال في الخارج
بالشغف والحياة اللذين توجد نافورتاهما في الداخل.
آهٍ يا سيدتي، لا نتلقّى إلا ما نعطيه،
والطبيعة لا تعيش إلا في حياتنا فقط ".

أو إيقاعات قد تستولي على الوعي (استحواذ إيقاعي) إلى حد يمنع أحدهما أحياناً من إدراك الآخر.

سادساً. توجد عمليات محددة تقوم بإجراء مسح للأعمال الفنية المعطاة، أو للمسارات التي يرتحل عبرها الانتباهُ أثناء عملية الإدراك الجمالي المعقدة للغاية.

البند السابع، الذي يمكن استنتاجه من مذكرة "د. واسر كريبس"، يبدو بديهياً إلى درجة لا يجدر معها أن يُشدَّد عليه، ورغم ذلك، من النادر أن يوجد كاتبٌ متخصص في الجماليات، مهما كان لامعاً، لم يغفل وجودَه في جزءٍ من كتاباته (وأحياناً فيها كلها)[1]. هذا العنصر النفسي الواضح لكن المهمل يمكن تلخيصه على النحو الآتي: إنّ عمليةَ إدراك الموضوع الذي يمثله العمل الفني (أو الشيء المقلَّد أو العاطفة المعبَّر عنها)، تختلف اختلافاً جوهرياً عن عملية الإدراك من ناحية تقدير **الشكل** المرئي للعمل الفني؛ وهذا الاختلاف ضروري للغاية إلى درجة أن إحدى المهمات الأولى للجمال التجريبي يجب أن تكون دراسة كلّ من عمليتَي الإدراك هاتَين ودراسة التفاعل الدقيق (الذي يتناوب بين أن يكون مثبِطاً ومتعاوناً، وأحياناً يتزامن: أيْ مثبِطاً ومتعاوناً في الوقت نفسه) بين إدراك **الشكل المرئي** وإدراك **الموضوع** (المتمثِّل أو المقلَّد أو المعبَّر عنه).

---

1 راجع "المشكلة المركزية في الجماليات"، للحصول على أمثلة للخلط بين هذا **الإدراك المتخيَّل للموضوع المتمثِّل** وبين **الإدراك الجمالي للشكل المرئي** من قِبل السيد "بيرينسون". قد أوْقِفُ استنتاجاً ناشئاً عن بحثي الحالي في الاستجابة الموسيقية الفردية، وأقول ربما يوجد استقطابٌ بين حساسية الشكل الموسيقي وحساسية **التعبير** الموسيقي.

II

سيكون القارئ قادراً على التحقق من الكثير من النقاط المذكورة أعلاه في الدليل التالي الذي سأسوقه إليه: سردٌ استبطانيّ تفصيلي لزيارتين إلى متحف اللوفر دونتهما صديقتي الآنسة "كليمنتينا"؛ حيث كانت قد تلقت تعليمات عن أنواع الظواهر التي تجب ملاحظتهما في زيارتها للمتحف، علماً أنها لم تكن على دراية مسبقة بمفكرة يوميات الدكتورة "واسر كريبس" ولا بيومياتي:

الزيارة الأولى. في الطقس رطوبة وضباب، والسماء رمادية، لكنها ليست معتمة. يبدو أن الضوضاء قد خفتت. أعي وجود تعب عام طفيف. أنا لست مهتمة كالمعتاد بوجوه وإيماءات المارة. هي حالة ملل جسدي على العموم. هناك لحن يطاردني [استحواذٍ إيقاعي]، لكن الصوت ليس له وجود في ذاكرتي، إنه مجرد تذكرٍ تصويري خالٍ من اللون، يلحق بعضه بعضاً. النبض والتنفس طبيعيان.

أدخل المتحف إلى منحوتات عصر النهضة. في البداية كانت هناك صعوبة في تثبيت انتباهي، لكنه رغم ذلك لا ينجذب نحو الزوار المحيطين بي. نظرتي غير قادرة على تثبيت نفسها؛ لذلك تنتقل انتقالات فظة من زخرفة هنا إلى تمثال نصفي هناك، كما لو كانت تبحث عن شيء ما. مرة أو مرتان، يجذب الانتباهَ تعبيرُ وجهٍ (في أحد التماثيل)، ولكن فقط بشكل عابر.

توقفَ الاستحواذُ الإيقاعي علي لدى سَيْري غير المنتظم ووقوفي المؤقت أمام الأعمال الفنية.

بعد إجراء مسح عام سريع للغاية، توقفتُ بشكل مفاجئ أمام تمثال. في البداية، كان هناك شعور بالارتياح والرضا لَكأنني مسرورة في لا وعيي بالعثور على الشيء الذي أريد تثبيتَ الانتباهِ عليه؛ شعورٌ برضا عام وكأن لسانَ الحال يقول "**وأخيراً**"، ثم لم يأتِ جسدي بأي حركة، وهناك وقفة في التنفس، نوعٌ من التوتر الداخلي والانْشِداه. بعد ذلك يأتي نوع من الميل لتقليد إيماءةِ وتعبيرِ وجه التمثال الذي أنظر إليه. (عند التفكير في التجارب السابقة، أتذكر بوضوح أن تقليد تعبير الوجه وموضع الرأس يوجد لديّ دوماً بدرجة أو بأخرى).

في كل هذا، الذي يجري تقريباً دونما وعي، تأتي فترةٌ أُجري فيها نوعاً من المحادثة مع نفسي، وأعيد إنتاجَ حالةٍ نفسية موازية لتلك الحالة التي تحاول الصورة المتأمَّلة تمثيلها، حتى إنني وجدت نفسي مرات عدة أقول في داخلي: "آه، نعم" أو "هو ذا".

في الملاحظة أعلاه، كنت أنظر إلى *أحد تماثيل «السجناء» لمايكل أنجلو*، الذي كانت يده على جبهته. خلال لحظة ذروة الانطباع الجمالي، لم أعد أشعر بالضوضاء من حولي أو بالناس يأتون ويذهبون. ورغم ذلك، ألاحظ أنني، في بعض الأحيان، أدرك وجودَ الناس، ولكن كما لو -إذا جاز التعبير- أنهم ليسوا أحياء حقاً، فهم لا يثيرون في داخلي أي تفكير ولا ملاحظة: بكلمة واحدة، لا يوجد في داخلي أيّ رد فعل. لم ألاحظ أي أثر آخر للهاجس الإيقاعي. في فترة قصيرة أشعر بحرج يَصَّعَدُ بي؛ حاجةٍ إلى انتزاع نفسي من هيمنةٍ. أعتقد أن تحوُّلَ الانتباه يكون، إلى حدٍّ ما دائماً، بسبب وجود بعض

الزائرين الذين يلتفتُ انتباهي إليهم فجأة، أو بسبب شيء ما يحدث حولي. عندما يكون الانطباع عميقاً جداً، أصاب أحياناً بخفقان القلب. كنت في البداية تقريباً في حالة اكتئاب عصبي، لكن بعد هذه الزيارة لاحظت استثارةً، ردةَ فعلٍ ذات قوة تحميسية. خلال هذه الزيارة، وبعد الانطباع الأول القويّ، انبعث الفضولُ، وكانت هناك "حماسةٌ من نوع خاص".

الزيارة الثانية. طقس رمادي مكْفهرّ. تغيرات مفاجئة، زخات مطر. أحياناً يكون الضوء أبيض جداً، وأحياناً يكون غائماً بشكل مفاجئ. الهواء خفيف ومنعش. حركتي سريعة واهتمامي نشط، لكنه متنقِّل؛ يقفز من شيء إلى شيء آخر، ويلاحق فضولاً عاماً غير معين. حالة ذهنية حرة ونشطة: هناك القليل من المفارَقة. إنه أحد تلك الأيام التي لا شيء فيها يزعج، ولا تبدو الأشياء فيها مؤثرة في الذات، وينظر لها المرء بموضوعية. لا يتملكني أي إيقاع. القلب والتنفس طبيعيان.

أذهب لرؤية لوحات "واتو"[1] في غرفة "لاكازي"[2]. بالكاد يُلحظ وجود زوار في الغرفة. في أثناء عبوري الغرف الأخرى في طريقي، أتوقف أمام بعض اللوحات، ولكن فقط لمجرد استذكار الأفكار أو الأحكام التي سبق أن أوحتْ إلي بها هذه اللوحات في مناسبات سابقة؛ لا يوجد انطباعات بل إن الأمر مسألة فكرية بحتة.

---

1 • "جان_أنطوان واتو" (Jean-Antoine Watteau) هو رسام فرنسي من القرن السابع عشر. (المترجمة)

2 • هي الغرفة في متحف اللوفر، حيث تشكيلة اللوحات القديمة للدكتور "لويس لاكازي" (1798-1869). (المترجمة)

لدى وصولي إلى لوحات "واتو": لا يوجد هوس إيقاعي يتملكني، ولا شيء يشتت الانتباه. ورغم ذلك، هناك صعوبة كبيرة في دخولي داخل اللوحة. ألاحظ أن بعض الاكتئاب والتوعك الخفيف هما أكثر ما يتلاءم مع حالةِ وجودِ انطباعاتٍ جماليةٍ قوية. في هذه الحالة التي أنا فيها لديّ ملاحظات نقدية ومقارنات، ولكن لا توجد لديّ مشاعر حقيقية، فقط تجارب فكرية بحتة أثارها الاهتمامُ المستدام. لا أفقد ولا مرة الإحساسَ بالكلام مع نفسي، كما لو أن شخصيتي ما زالت محددة بشكل واضح للغاية، ولم تتغلغل بعد في جوهر العمل الفني، وكأن شخصيتي لم تكن مطواعةً ولينةً بما يكفي لتأخذ شكلَ العمل الفني.

هذه الحالة تزعجني وأحاول الهروب منها بتحفيزٍ عاطفي: عبر الصفات اللغوية وكل العبارات الجاهزة التي ربما تُنتِجُ عاطفةً عن طريق الاحتيال. (كل هذا تم بشكل لا واعٍ في ذلك الوقت: لم ألاحظه إلا لاحقاً لدى استعادة التفكير فيه). علاوة على ذلك، إن كل هذه الجهود الآلية ليس لها نتيجة. بعد عدة محاولات غير مثمرة أتخلى عن محاولة التركيز في هذا اليوم. استنفدتْ هذه الجهود قوةَ انتباهي، وبدأتُ أشعر بالملل. بعد ذلك شعرت بالإرهاق والاكتئاب بدلاً من الإثارة التي شعرت بها في الأيام التي كانت الانطباعات فيها شديدة وعفوية.

هاتان المذكرتان حول زيارتين للآنسة "كليمنتينا"، تفصل بينهما عدةُ أيام (دُوِّنَتْ كلٌّ منهما فور عودتها من متحف اللوفر)، ستُنبئان عقلَ القارئ عن طبيعة مثل هذا الاستبطان الجمالي، الذي أود

تقديمَه للعاملين في حقل علم النفس، وهما اللتان ستشكّل "يومياتي في معارض الفن" سجلاً يتعمدهما شيئاً فشيئاً.

"سجلاً متعمداً شيئاً فشيئاً؛ لأن الاستبطانَ في حالتي يبدأ عن غير قصدٍ في سياق ملاحظاتٍ أخرى على أعمال فنية، ولا يصبح هدفاً في حد ذاته إلا مع الاكتساب التدريجي للحقائق الاستبطانية، التي تتطلب التثبت من صحتها، ومع الظهور التدريجي لاستفساراتٍ مرتبطةٍ بمثل هذه الحقائق الاستبطانية. وهكذا، إن اليوميات، التي سأنتقل منها الآن للاقتباس، تبدأ في 1 أبريل 1901 بمحاولةِ تسويةٍ مُرضيةٍ لي لمسألةٍ ليست هي بمسألةٍ نفسيةٍ بشكل مباشر. انتهزتُ فرصة وجودي في روما لكي أتثبت من صحة نظرية صديقي البروفيسور "إيمانويل لُوِي" (Emanuel Löwy) (في كتابه "تجسيد الطبيعة في الفن اليوناني المبكِّر"[1])، التي تنص على أن التماثيل اليونانية كانت في البداية تتكون من ثلاثة مناظير منفصلة، ولم تكتسب الأسطحُ تواصلاً كاملاً مطلقاً مع تواصلٍ لزوايا النظر إلى أن أتى زمن "ليسيبوس"[2]•. قادتني هذه المسألة الموضوعية إلى الاستفسار: كيف يمكن للمرء أن ينظر إلى التمثال، كيف يتبع المرءُ الخطوطَ والسطوح، ومن أي مكان تدخل النظرةُ والانتباه في التمثال؟ وهذا الاستفسار لم يعد يتعلق بالتمثال فقط، بل بنفسي وبالناظرِ إلى التمثال وبنشاطي في وجود التمثال. إن محاولةَ التحقق من نظرية البروفيسور

1 الكتاب مترجم إلى الإنجليزية عن الألمانية في عام 1907.

2 • "ليسيبوس" من عظماء النحاتين الإغريق القدماء. قام بالتجديد في عالم النحت وبالذات في جسد الإنسان بأن جَعَل الرأس أصغر مما كان يَنحَته سابقوه، والجسد أكثر نحافة وقوة، ما أعطى انطباعاً بطولٍ أكبر. (المترجمة)

"لُوِي" (التي إذا كانت صحيحة فإنها تتضمن أن يقف الناظر ثابتاً بمجرد أن يجد زوايا النظر المرغوبة والمنفصلة في تمثالٍ مما قبل زمن "ليسيبوس") قادتني، بطبيعة الحال، إلى الاستفسار عن صحة نظرية أخرى (وهذه المرة النظرية نفسية) كنتُ قد قدمتها بنفسي في مقالة "الجمال والقبح"، وبموجبها يؤدي تأملُ الناظرِ في التمثال إلى قيامه **بمحاكاةٍ داخلية** لإيماءةِ هذا التمثال[1] بطريقةٍ إما تسهّل وجودَ استجابةٍ جمالية كاملة تجاه التمثال، وإما تعوق وجودها تبعاً لموقفِ الناظر أو إيماءتِه أثناء التأمل؛ وهي نظرية جعلتني دراستها في ذاك الربيع في سنة 1901 أقول في الحال إنني أقصرها فقط على التماثيلِ ذات السّوية المتدنية أو المرمَّمة بشكل سيئ.

تضمّن هذا الاستفسار **دراسة ما حدث في نفسي في وجود تماثيل مختلفة -ما هي ارتباطات الأفكار- ما هي المشاعر التي استيقظت، وكيف تفاعلتُ نفسياً تجاه كلٍّ من الشكل المرئي للتمثال والشيء الذي يمثله التمثال أو العاطفة التي يعبر عنها؟**

هاتان المشكلتان المنفصلتان تماماً (اللتان كانت علاقتهما في الأصل أنهما قد تؤديان -ولقد فعلتا ذلك- إلى أن أتخلى عن نظريتين كنت أؤيدهما في مقالة "الجمال والقبح") أصبحتا عملياً مرتبطتين بملاحظاتي عن معارض الفن الروماني. أثّرت دراسة كل

1 في وقت وضعي بشكل أدبي الملاحظات لمقالة "الجمال والقبح"، التي زودتني بها "كليمنتينا أنستروثر-طومسون"، كان يتملكني انطباع بأن وجهة النظر هذه لـ "المحاكاة الداخلية" كانت مشتركة بيني وبينها. لكن "كليمنتينا" أوضحت منذ ذاك الحين (في عام 1909) أنها لم تكن تلمح إلى أية محاكاة للفعل **المتمثِّل**، بل فقط **الإيماءة**، إذا جاز القول، وإلى توازن العمل الفني على هذا النحو. انظر بيانها التفصيلي في فصل "المشكلة المركزية للجماليات" في الكتاب الحالي.

منهما بسرعة في دراسة الأخرى. كلما عمقتُ الملاحظة، بموضوعيةٍ واستبطانٍ ذاتي على حد سواء، ازدادت الاستفسارات والمشكلات بروزاً. بعد اليوم الأول، اكتشفت أنني لم أكن أقوم بتفحص العمل الفني فحسب، بل أيضاً الوعي الذي أعاد تشكيلَ هذا العمل الفني. تَظهر بدايةُ مثل هذا الاستبطان في مذكرة بتاريخ 15 أبريل 1901، وقد حدث (كحال كل واحدة من هذه الملاحظات تقريباً) قبالة العمل الفني الذي يتم الحديث عنه. التمثال هنا هو ما يسمى تمثال "*الشاب من سوبياكو» في متحف «ألاتيرمي»*[1]•.

"في حالة هذا التمثال (وهو بالتأكيد بعد زمن "ليسيبوس") يمكن للمرء حقاً أن يدور حوله بل **يجب** عليه ذلك. إنه يؤثر فيّ كما تؤثر الطوبوغرافيا[2]• تماماً؛ وعندما يدير الرجل المسؤول محورَ التمثال، أشعر بأنه الهَول! لَكأنه جبلٌ يدور. أقول بكل صدق ليس هناك أي محاكاة من جانبي لفعله البشري الذي يفترض أنه يفعله أكثر مما في محاكاتي لجبل "مونتي روزا"[3]•"....

لا شك في أن تَشوّه القطع الفنية القديمة يؤدي إلى تعقيد الأمور كثيراً. في هذا التمثال بالذات، **توازن المحاكاة** موجود بشكل رائع، لكن توازن الخطوط والكتل ضائع بشكل لا يمكن إصلاحه. في الحقيقة أظن أنني **أشعر** بضغطٍ في ذاتي - كنوع من محاولة استعادة-

---

1 • **"سوبياكو": هي بلدة شرقي روما، ومسماها لاتيني قديم يُذكِر بموقعها تحت ثلاث بحيرات صغيرة؛ حيث بنى الإمبراطور نيرون دارة له. وتمثال** "الشاب من **سوبياكو**" هو تمثال مقطوع الرأس لشاب يقترب من سن البلوغ. التمثال محفوظ في مجموعة "قصر ماسيمو ألاتيرمي"، المتحف الوطني، روما. (المترجمة)

2 • الجغرافيا وتضاريس الأرض. (المترجمة)

3 • **جبل مونتي روزا هو من** أعلى **جبال** الألب. (المترجمة)

من رأس متخيَّل، مجرد كرة لتثبيت الانحدار الفظيع للشخص في التمثال؛ وذراع مرفوعة بدرجة خفيفة...".

في اليوم نفسه، كما اليوم الذي سبقه، توجد ملاحظة حول الطريقة التي ندرك بها الحركة الموضوعية لتيارٍ من الماء أو تدفقِ النافورة، وذلك بعد محادثةٍ مع مهندسٍ حول هذا الموضوع. طالما أثار اهتمامي الفرقُ بين "حركةِ الخطوط" (أي الحركة المنسوبة **تعاطفياً**) **والحركةِ الموضوعية** (التي سأسمح لنفسي بحرية بتمييزها "كحركة") أو تنقُّلِ حركةِ الأشياء الحقيقية والأشخاص؛ وسيكون لهذا الاختلاف وتميزه دور متزايد الأهمية في الملاحظات التالية ليومياتي في معارض الفنون. إن محاولة اختبار نظرية "إيمانويل لُوِي"، التي تنطوي على تجارب للتحرك حول التماثيل والوقوف أمامها، تؤدي على الفور (كما سبقت ملاحظته) إلى مسألة **المحاكاة الداخلية** (أو الخارجية) التي أثيرت في مقالة "الجمال والقبح". تشير ملاحظة في 6 أبريل إلى ما يأتي:

"بصرف النظر عن الموضوع الواضح (أيْ موضوع العمل الفني)، يوجد في الفن التشكيلي **عنصر درامي**[1]•، وهو عنصر بشري مشابه تماماً لعنصر موجود في الموسيقى، وهو غير مرتبط بجماليات "التقمص العاطفي"، بل بفعل التعرف على الحركة الممثَّلة أو التعبير العاطفي المقصود". تقودنا هذه الملاحظة إلى صلب المسألة، ليس مسألة **المحاكاة الداخلية** فقط بل مسألة **الموضوع مقابل الشكل**،

---

1 • العنصر الدراماتيكي "المسرحي" يُعنى بالتشخيص والحدث بعكس التجريدي. (المترجمة)

والاهتمام **الدرامي المسرحي**، أو كما أسميه أحياناً الاهتمام البشري، مقابل الاهتمام الجمالي (أي الخاص بالشكل)"[1].

17 أبريل، متحف "ألاتيرمي". "بدأ الشكُّ يداخلني في أنه يجب علينا أن نعطي القليل فقط من الأهمية **لمحاكاة** إيماءة التمثال، حيثما توجد حقاً. أعني بلفظة "بَشَريّ" الإيماءةَ الفعلية، تمييزاً لها من **حركة الخطوط**... **لا** يبدو أن هناك سبباً يجعل إدراكَ الشكل؛ أي **الخطوط الديناميكية**، مرتبطاً، بأي شكل من الأشكال، بإيماءتنا الخاصة. من المحتمل أن الذي يرتبط بذلك هو **التعرف المدرِك** على الإيماءة؛ أي الإكمال السريع لانطباع بصري جزئي للغاية بالاستعانة بتجارب نتذكرها من حياتنا... بادئ ذي بدء، أعتقد أن التماثيل **لا** تقوم، في كثير من الأحيان، فعلاً، **بالفعل** الذي ننسبه إليها. أنا الآن أنظر إلى *تمثال ربّة التراجيديا (المأساة)*، إحدى ساقيها مرفوعة والأخرى تحمل وزنَ المرأة، لكن عملياً **ما تقوم الخطوط بفعله** هو تركيبٌ يتألف من الخطوط الخارجية لكتلة ضخمة، **وكتلةِ** عمودٍ مخدد (محزَّز). أعتقد أننا الْتَبس علينا الأمر بسبب **حيوية الخطوط**، ففكّرنا في أنها **لا بد أن تكون** إيماءةً في التمثال، والسبب في هذا الاعتقاد يتناسب مع إيقاظنا لصور من ذاكرتنا أكثر من أن يكون فهماً جمالياً حالياً؛ إحياء الذاكرة من شأنه، عموماً، أن يبلبل تفكيرنا الحالي، أي لو جعلني النظر إلى يد تمثال **أفكر** في يدي فقد أملك إحساساً بالتمثال؛ ولكن **لا** يكون الأمر هكذا إنْ أنا نظرتُ إلى تلك اليد الأخرى **كشكلٍ** فقط. من شأن هذا أن يوضح

1 توجد مناقشة هذه النقطة ونقد المقاطع من قِبَل "بيرينسون" في فصل "المشكلة المركزية للجماليات" في الكتاب الحالي.

لماذا لا يتعرف الأشخاص، الذين ينظرون إلى الشكل، على التعبير الدرامي المسرحي أو التعبير الباعث على الأسى. أتحقق من صحة هذه الفكرة في *تمثال «لاوكون»* (*Laocoon*)...".

"أجل، يبدو لي بالتأكيد أنني **أتعرف** بشكل أفضل على *الملاكم القوي* (*التمثال البرونزي الروماني في متحف «ألاتيرمي»*) عندما أجلس أنا أيضاً جلسته نفسها أو ما يقرب منها، لكن ما تعرفت عليه شكله بل إيماءته؛ وبالمثل إن وضعيته تجعلني أشعر بشكل أقوى حيث إن النظر إليه يشبه النظر إلى رجل حقيقي جالس. ما يميز هذا التمثال البرونزي هو أنه لا يحتوي على **قيم جمالية تخص الوزن**، فقدماه لا تستندان بقوة على الكعبين أكثر مما تستند قدماي، والذراعان مستقرتان بفعل ثقلهما التشريحي الحقيقي، على الفخذين اللذين يُظهران القليلَ فقط من **البروز العضلي.** يبدو أن الجزءَ المتعارف عليه جمالياً يبدأ من الرأس والكتفين".

"بالنظر مرة أخرى إلى تمثال "الشاب من سوبياكو"، لا أستطيع أن أقول إنني أشعرٍ ولا حتى بأدنى نداء لأقوم بنفس فعلِ موقفه. وعند التأمل والتفكر، لا أرى كيف يمكنني ذلك؛ لأَنني أشك فيما إذا كان بَشراً بأيّ شكل كان. بادئ ذي بدء، إن نُظر إليه من جانبٍ يكون النشاط فيه أكبر بكثير من النشاط في الجانب الآخر، وذلك ببساطة لأن اندفاعةَ الخطوط أكثر تعقيداً. ملحوظة على الهامش: لا يعني كلامي أن **تفكيري** في هذا التمثال لن يجعلني أقلده داخلياً أو خارجياً، بل سيعني أنني عندها لم أعد أراه جيداً، وأنني استبدلته بصورة تجربة مركَّبة من تجارب تخصني".

ومن ثم تصبح الملاحظات الاستبطانية أكثر تمييزاً. من الآن فصاعداً، لم يعد يتعلق الأمرُ **بالتمثال المجرد**، بل يتعلق **بالتماثيل الملموسة الفردية** واستجابتي لها. أبدأُ بأن ألاحظ بشكل فوري، ومن ثم أدرس عامدةً، ما يحدث لي قبالةَ التماثيل الجيدة أو السيئة، وقبالةَ المبنية منها بشكل معماري، أو التي تعبر تعبيراً واقعياً؛ وأخيراً، أدرس توارد الأفكار، والمشاعر التي تستيقظ فيّ أو تتلاشى، وكيف يؤثر فيّ الموضوعُ الذي يمثله العمل الفني، بالإضافة إلى الشكل المرئي الذي يشكل الوجود الجوهري للتمثال.

17 أبريل. الجناح الجديد في متحف الفاتيكان. "إنني أعتقد أن التماثيل السيئة فقط هي التي تغوينا بمحاكاتها. لا أشعر بأي مَيلٍ إلى محاكاة فعل *تمثال «أبوكسيومينوس»*. كيف لي أن أشعر بهذا، بل إنني على العكس من ذلك مدفوعة إلى **المشي حول التمثال، والنظر إلى أعلى**، بينما هو يظل واقفاً مستوياً. والشيء نفسه مع التماثيل من نمط مدرسة النحات "بوليكليتوس"، "*تمثال أمازون*»، و"*رامي الرمح*» (*the Doryphoros*)، *والمخلوق «فاون»*•[1]؛ وذلك التمثال الصغير الساحر للغاية *تمثال «أبوللو عازف القيثارة»*•[2]

1 • التمثال من عمل النحات الإغريقي "براكسيتيلس" (Praxiteles)، ويُظهر فيه نمط مدرسة "بوليكليتس" في النحت، وهو تمثالٌ للمخلوق المسمى "فاون (faun) أو ساتير(satyr)، ويمكن التعرف على هذا المخلوق من خلال أذنيه المدببتين بوضوح، وجلد النمر الذي يرتديه على جذعه، أو يكون موضوعاً على عمود بالقرب من المخلوق "فاون". (المترجمة)

2 • تمثال أبولو عازف القيثارة هو مثال أساسي لكل تماثيل أبولو العازف، الذي يسمى " قائد ربات الإلهام" (Apollo Musagetes). (المترجمة)

(مقابل منحوتة *«النيل»*[1]* ومنحوتة *«دمُستين»*)، وهذه هي التماثيل الجيدة الوحيدة هنا. في حين أن المجموعة الأخرى البائسة الرديئة لا تغريني بمحاكاتها. لماذا؟ ببساطة لأنني **أظن أن الشخوص الفنية في التماثيل الجيدة لا تفعل ما نفترض أنها تفعله**، أو بالأحرى لا تقوم بأي أفعال. بينما في التماثيل الرديئة **تقوم بأفعالها المفترَضة ولا شيء غيرها**؛ فهي ترطن بثقة، وتنكمش، وتظهر الدهشة، **وتستعرض الأذرُع**، ترفع الأنخاب، وتَستعطف، وتستجيب لقرع الجرس، وتؤكد أنفسَها بكل شكلٍ من أشكال التأكيد الوقح. وأنا متحققةٌ من أن جميع الأذرُع والأيدي المرممة في التماثيل تقوم بعملها بحقدٍ انتقامي، باستثناء ذراعَي "أبوكسيومينوس"، التي رممها أو أصلح حالها "ثورفالدسن" (Thorwaldsen)، على ما أعتقد. إن **انشغال** الشخوص في التماثيل الرديئة، **وقيامها بعملٍ ما**، يجعلها مضطربة، **ويمنعنا من النظر إليها**، بمعنى كأننا اكتشفنا العمل وقمنا به ولا داعي للمزيد. وأيضاً، العمل عندما يتحقق ويدرَك على هذا النحو لا يكون مقبولاً تماماً؛ لأننا أسرناه بطريقةٍ ليست ذات سياق طبيعي؛ أيْ لا يمكننا الاستمرار في النظر؛ لأن غريزة **المحاكاة** لدينا ربما تلحّ على اللحظة التالية من الفعل، وتشعر عند عدم وجودها بألم تأكيد الفعل نفسه وتكراره (تحقق من صحة ذلك على الصور الفوَتوغرافية الفورية).

"أشكُّ كثيراً فيما إذا كان "رامي الرمح دوريفورس" و"أبوكسيومينوس" واقفين أو يمشيان. في الواقع، **إنهما لا يقومان**

1 * التمثال الضخم للنيل Nile يُظهر النهرَ كرجل عجوز جليل متمدد على جانبه، مع وفرة من الفاكهة والقمح، وستة عشر طفلاً. (المترجمة)

بأي وقوف أو مشي أكثر مما يقوم بذلك جبلٌ ما، ولن يكونا مطلقاً **إلا على ما هُما عليه**. "الحركة" التي نتحدث عنها هي حركةٌ خالصةٌ للخطوط، إما خطوط ترتفع أو تتوسع وإما تحمل حمولة ونحن ثابتين أمامها، أو هي خطوط تتغير عندما نسير حولها (أو **عبرها** في حال كانت المنحوتات وجْهية أمامية)".

18 أبريل، متحف "كابيتولين"[1]•. تحليلات للكثير من التماثيل، مع الإشارة إلى العلاقة بين خطوط الحركة والإيماءات.

"إن تمثال *«أنتينوس»* هو بطبيعة الحال مجرد "دوريفورس" آخر معدَّل، وبهذا القدر إنه يُظهر القليلَ من الفعل مثل شبهه. إن ما يعطي القدمَ المرفوعة حركتَها هو انحناءةُ الرأس، وما شعرتُ بالميل لمحاكاته هو الأيدي المعبرة الممتلئة بالإشارات، وذلك بعد حديثِ أحدهم مؤخراً عن هذا التمثال "أنتينوس". لا أشعر بأدنى مَيل إلى **محاكاة** تمثال *«المصارع المحتضر»*، باستثناء ربما الرأس قليلاً... إن تمثال *«فينوس»* يحتوي على متناقضات في هذا الخصوص؛ فمن بعض زوايا النظر يبدو قيامها بالانحناء جيداً للغاية أكثر بكثير مما يبدو عليه من زوايا نظر أخرى، لكن الخط الخارجي لرأسها وظهرها وكتفيها يظل خطاً مبنيّاً بشكل معماري. فرأسها كتاج عمودٍ... أعتقد أن اللااحتشام المبهم يرجع إلى هذا الإدراك للفعل أكثر مما يرجع إلى الواقعية الجميلة للجسد".

---

1 • متحف "كابيتولين" هو متحف واحد يحتوي على مجموعة من المتاحف الفنية والأثرية على قمة هضبة "كابيتولين" في روما، إيطاليا، وتواجه الساحةَ المركزية شبه المنحرفة وفق تخطيط صممه "مايكل أنجلو" في عام 1536. (المترجمة)

متحف الفاتيكان. ملاحظات على عدة تماثيل، دائماً من زاوية النظر إلى الإيماءات وحركة الخطوط.

تمثال "*أبولو سوروكتونوس*»[1]•: ليس لدي أدنى ميل لأُدرك فعلَه. عملٌ مؤبد والسحليةُ لن تتحرك أبداً.

"*تمثال «أريادنِه»*•[2]: بكل هذا العرض للأزياء والأقمشة، يبدو لي من أسوأ التماثيل في الوجود: امرأة أثناء وقوعها من أريكة تستلقي عليها بوضع غير مريح وبشكل مخيف. طيات الثياب، **بوصفها خطوطاً، لاً** تُبقيها في مكانها إطلاقاً بل تتجه بها نحو الأسفل.... إنها مستوحاة من آلهة "البارثينون" المضطجعة: باستثناء أن الأرجل والأقدام والأقمشة هنا على نقيضٍ مع السمة المعمارية الجبلية للتماثيل الأصلية العظيمة. إن ما يجعل الجمهور يعتقد أنها نائمة هو **العطالة**[3]•، وهبوطها البادي **من على السرير**. "**لا** بدّ أن المرءَ نائم حتى يقع بهذه الطريقة **من السرير**!". هكذا نحدّثُ أنفسَنا في اللاوعي.

1 • "أبولو ساوروكتونوس" (Apollo Sauroktonos) (قاتل السحلية): عنوان للكثير من النسخ الرخامية الرومانية، من القرنين الأول والثاني الميلاديين، لأصلٍ يعود إلى النحات اليوناني القديم "براكسيتيليس" (Praxiteles). تصور التماثيلُ أبولو فتى عارياً على وشك إمساكه بسحلية تتسلق شجرة. (المترجمة)

2 • يصور التمثال "أريادِنه" (Ariadne)، ابنة الملك "مينوس"، التي ساعدت "ثيسيوس" في قتل المخلوق الأسطوري "مينوتور". فرّت مع "ثيسيوس" من جزيرة كريت، ثم تركها بعد ذلك في إحدى الجزر وهي نائمة لا تدري بعدُ تخليه عنها. يُظهر التمثال لحظة "أريادنه" وهي نائمة على وشك أن يوقظها "ديونيسوس" الذي سيجعلها عروسه فيما بعد. (المترجمة)

3 • غياب قوة الحركة الذاتية. (المترجمة)

تمثال «هرميس بلفيدير»•[1]: يوضح مثل هذا التمثال كيف أن درجة إغرائنا **بمحاكاته** هي درجة ضئيلة، وذلك بسبب أن رأسَه يواصل بثبات جذبَنا نحو الأعلى: رأسه الآن ينحني كثيراً للأسفل. علاوة على ذلك، تغري مستوياتُ أسطحه المرءَ بأن يسير حوله. ومبدئياً إنْ كان مِن فعلٍ يفعله فإنه يسير نازلاً على منحدرِ تلةٍ... من الواضح أننا، لدى النظر إلى الأشخاص الحقيقيين، نقوم دوماً بالعثور على الفعل والتعبير وتحديدهما. الجانب الحركي للإدراك الجمالي يتمايز تماماً عن هذه المحاكاة، بل حتى يتناقض معها. وجود "صور حركية" للأشخاص لا يعني أنها تتضمن ذاكرةً توازن خطوط هذه الصورة. **تساؤل**: ما هي نظرة التماثيل المبنية على أساس معماريّ؟ لا بد أنها **معبر إلى داخل التمثال،** وأنها أحد الخطوط الرئيسة للحركة على طول سطح التمثال أو مظهره الجانبي. أعتقد أنني قد تثبتُّ من صحة هذا في "هيرمس"; إن الشخوص في التماثيل الشنيعة لـ"أنطونيو كانوفا" (Antonio Canova) **تنظر** بكل وضوح **خارج نفسها**.

"*أبولو بلفيدير*» فيه الكثير مما يجعله مضطرباً (ربما بسبب أنه نسخة مقلَّدة)، ولكن حتى في حالته هذه، إن نظرته **لا تجعلنا** ننظر إلى ما ينظر **هو** إليه، كما نظرة الأشخاص الحقيقيين على ما أعتقد. (لاحظ الانطباع الجمالي الفريد لنظرة الأشخاص الحقيقيين الجميلين جداً الذين تجعلنا نظراتهم ننظر إليهم هم - نظرتهم تجذبنا صوب الداخل).

---

1 • **سُمي** نسبةً إلى فناء *"بلفيدير"* (*Belvedere*) *المعروض فيه هذا التمثال في مدينة الفاتيكان. (المترجمة)*

"تحققتُ من نظرة "دمُستين". من موضع رأسه لا بد أن ينظر **إلي** عندما أنظر إليه، لكنه لا يمسك بنظري أبداً. أحد أسباب عدم وجود علامة تحدد مقلة عين التمثال هو أن هذا يساعد في إدارة نظرتنا للداخل وليس للخارج؛ التمثال يركّز نظرتنا. الآن، على التمثال -إذا جاز التعبير- أن يركز نظرتنا **باتجاه الداخل**...".

"وضع النساء أفضل من الرجال في التجول في معارض الفن، وهن أكثر تحملاً، فالتنانير والقبعات تجعل شكلهن معمارياً إلى حد ما: يغيب **فعلُ** نقلِ الخطوات في المشي ويتخفى. التنورة الطويلة نسبياً واللائقة هي تنورة تُحلُّ بدل الحركةَ الحقيقية لسيقان النساء حركةً أفضل ومستحبة أكثر".

"التحقق من مسألة النظرة على عشرة أو اثني عشر تمثالاً. **التماثيل الرومانية تنظر من داخل نفسها إلى الخارج أيْ إلى الناظر**".

"**الجناح الجديد في المتحف**. التحقق من المسألة نفسها على التمثال الصغير العزيز لديّ "أبولو عازف القيثارة". من خلال إلقاء نظرة عليه، أذهب أولاً إلى الطيات حول حزامه المرتبة على شكل زهرة الشمس، ثم إلى أعلى ذراعه الممتدة من خلال الخُصَل حول رأسه وتاج الغار".

"تبدو النظرة بالنسبة إلي "أولية"، دائماً أو تقريباً. عادتنا البشرية تجعلنا (حينما لا توجد حركة موضوعية) نذهب إلى النظرة مباشرة؛ والتمثال الجيد تُوجّه نظرتُه أعينَنا لتمشي على طول دروبه المرتفعة. ربما تؤدي هذه الوظيفةَ على جبلٍ ما كنيسةٌ في موضع جيد أو شجرةٌ".

استمرَّ هذا التساؤلُ في الأيام التالية. متحف *«ألاتيرمي»*. *تمثال «أبولو»*. "يبدو لي أن النقطة هنا التي نترك فيها نظرته (أو أعتقد أننا نتركها؛ لأنني على ما يبدو أنظر إلى العين نفسها، ثم أتبع النظرة إلى أسفل الأنف وإلى أبعد ما أستطيع، دون تحريك رأسي) هي عند عضلات الصدر. تدور عينَي حولهما إلى اليسار (لا أدري إنْ كان السبب هو عادة القراءة من اليسار إلى اليمين، أو أن رأسه يستدير باتجاه **يميني**)، ثم حوْل كتفِه ورأسه نزولاً إلى الجانب الآخر...".

"متحف *ألاتيرمي*. *«ديونيسوس»*. يبدو لي هنا أن نظرته تجعلني ألتقط منتصف ذراعه المنحنية وأصعد إلى الأعلى بدءاً منها....

"لقد أذهلني بالأمس، في "متحف القوالب الجصية"[1]•، أن **الرأسَ الملتفِت** هو الذي يدعو المرءَ أولاً أكثر مما يدعوه وجهُ التمثال الذي يكون مواجهاً لنا بكليته...".

"نتيجة هذا الاستفسار حول نظرة التماثيل، والطريقة التي تقودنا بها كي ندرك شكلها الجمالي (بدلاً من شكلها التشريحي)، تتلخص في جملتين من تلك اليوميات، وهما تمثلان الجانبَ الموضوعي والذاتي من السؤال: العمل الفني هو الذي يعرض نفسه لنا، و"الانطباع الكلي للعمل الفني هو، على ما أعتقد، خلاصة سلسلةٍ من أفعال الانتباه"".

"هذه الصيغة الأخيرة تتفق، إلى درجةٍ لم أكن على دراية بها في ذلك الوقت، مع اتجاه **علم النفس الاستبطاني** الحديث، لكن الجانب

---

1 • (Cast Museum) هو متحف لنُسخ متماثلة دقيقة من الجبس، تعيد إنتاج المقياس الدقيق والتأثير والأسلوب للأشكال ثلاثية الأبعاد. (ملاحظة المترجمة)

النفسي والاستبطاني في استفساراتي (وتقريباً دون أن ألحظه) ينمو ويتشعب. وبينما أقوم بتدوين العلاقة بين النظرة (أي اتجاه العين) لديونيسوس في متحف "ألاتيرمي" والخطوط العامة لتكوين هذا التمثال، وجدتُ نفسي أضيف: يجب على المرء أن يبحث في متعةٍ معينة (لا أعرف كيف أسميها)؛ متعة الشكل التشريحي النّحتي الجميل. أَهو إحساس مفصل بالأسطح أم هو شعورٌ بالشباب والحيوية والوسامة البشرية؟".

"من 22 أبريل إلى 25 أبريل، لا تزال ملاحظاتي، التي دونتها في متاحف الفاتيكان وكابيتولين والمتحف المدهش للتماثيل الجصية المصبوبة للبروفيسور "لوي"، معنية ظاهرياً بمسألة (الوجه الأمامي للتمثال) مقابل (التواصل بين أسطُح التشكيل)، ومسألة الميل نحو **محاكاة** وتقليد الإيماءة في التمثال **داخلياً** والوضعية الجسدية للأعمال الفنية، لكن الموضوع الحقيقي للبحث يصبح أكثر فأكثر علاقةَ **حركةِ الخط بالتحرُّك المتمثل؛ أي انتقالات الحركة**؛ أي العلاقة في ذهن الناظر بين **شكل** العمل الفني و**موضوعه**. على سبيل المثال: 22 أبريل. **متحف الفاتيكان. قاعة ربّات الإلهام**. "... الحركة **الأمامية** التي تميزت بقوة في تمثال "أبولو عازف القيثارة" (أتوقع أن يشعر المرء بشدٍّ أماميّ لدى التفكير فيه، وأجد أنني أحبس أنفاسي غريزياً، وتتوسع فتحتا أنفي عند النظر إليه) ليست موجودة أبداً في ساقيه، ودلالتها قليلة وخاملة بذاتها (باستثناء القدم الخلفية المرتفعة)، لكن الحركة هي في طيات القماش، التي تتموج في ثوبه من الخلف وتتقدم إلى الأمام بشكل واضح في وشاحه؛ عودة النصف الأول إلى الخلف وتقدم النصف الآخر من الخطوط إلى

الأمام (في طيات القماش) هما توضيح من الدرجة الأولى لصيغة البروفيسور "ليبس" المفضلة لمعنى الحركة التي تنتجها الخطوطُ التي يبدو أن اتجاهاتها تتصادم معاً. يبدو لي أيضاً كما لو أن أشواكَ إكليلِ الغار تضغط بشكل واضح إلى الأمام في الوقت الذي تتدفق تموجاتُ شعره بشكل واضح إلى الوراء".

"هذا التمثال (من المحتمل أن النسخة الأصلية هي *للنحات اليوناني «سكوباس»* (*Scopas*)) هو أعجوبةُ حركةِ الخطوط... إذا كانت تجربتي تخبرني بأنّ هناك حركة ما، فهذه الحركة ليست حركة سفينة شراعية (على الرغم من أننا يجب أن نصف كِلتا الحركتين على أنهما إبحارٌ **وتقدمُ ضد الريح**) بل هي حركةٌ أقرب ما تكون إلى أمواج متتابعة؛ حيث تتراجع الموجة الأولى أمام تَقدُّم الثانية... يمتلك *تمثال «لوسيوس فيروس»* من الحركة بمقدار ما يملك من الحركة صبيان إنجليزيان قبيحان يدخلان فجأة، وهذا الرأي بصرف النظر عن ذراعيه المستعادتين بالترميم... هو أيضاً ينظر بشكل ثابت، وبشيء من الخجل، إلى شيءٍ ما موجود في الغرفة".

العديد من الملاحظات من النوع نفسه تتْبع: "لماذا لا يبدو على طيات القماش في *تمثال «فينوس خارجة من الماء»* أنها تنسدل وتقع؟ أمشي حول تمثال "هيرمس" بحثاً عن وحدة الأسطح. "لقد اكتشف الرومان أنّ الأذن لم تكن وردة، بل هي عضو قادر على التعبير الفردي؛ ومن هنا مظهر **التكويم** لها في تماثيلهم النصفية...".

تتلخص مقارنةُ الواقعية في الحركة بين الفن الروماني متواضع السوية وبين الخاصية المعمارية للفن اليوناني كما يأتي: "أليس

العمود الأنثى في العمارة، *"كارياتيد» العمود المتمثل بامرأة*، هو الرمز المركزي للنحت العظيم؟".

25 أبريل. متحف "كونسيرفاتوري". ملاحظات على **حركة الخطوط وحركة الإيماءات** في التماثيل؛ ونشاط الإيماءات الموجود بشكل أكبر في التماثيل القديمة التي جرى ترميمها بشكل سيّئ:

"أقف قبالة التماثيل الثلاثة السيئة للغاية لـ*"قتلة الجبابرة»* والانزعاج بادٍ عليّ، بسبب التلهف البادي على التماثيل وفعلها الذاهب باتجاه الأمام. تستمر هذه التماثيل في جذب انتباهي، لكن دون أن تحتفظ به لديها؛ هذا الأمر كمنْ ينادي على اسمك ويكرر مناداته. فعلٌ كهذا هو تطفلٌ على حياتي؛ ما ألطف هذا الماء المتدفق من النافورة والمتواصل وحده بثبات! جميع التماثيل - كلها أو كل السيّئة منها- في الغرفة (منذ إعادة ترتيبها) لديها تأكيد للنفس عدائيّ يشبه ذاك الموجود في صور الأشخاص الفوتوغرافية. حتى *تمثال «مارسياس» المسكين المصلوب*، الذي حتى لم تسحب وضعيتُه خطوطَه إلى الأعلى، إنه يثبّتُ جذعَه برسوخ على الأرض. وكيف صار *للوحة «معمودية المسيح» للرسام «تيتيان»* ديمومة التماثيل الجيدة نفسها؛ أي متواصلة ذاتياً وتبعث على الرضى".

26 أبريل. **متحف التماثيل الجصية المصبوبة**. ملاحظات على التكوين في النحت. النوعية التافهة للتماثيل التي تفتقر إلى **الثقل المعماري**.

ليس هناك علاقة بين عدم محبتنا **للفعل** الواقعي في التمثال وبين الطابع العنيف والفوري لهذا الفعل.

"أعتقد أنّ حتى التماثيل المربعة لا تقصد أن نرسَخ ثابتين واقفين أمامها. إن مجردَ فكرة أنّ لها جوانب أكثر دعماً ستجعلنا نتحرك حولها، رغمِ أنها تمنعنا من أن ندور حولها دون أن نتوقف. والرأسُ يدعونا دوماً لنتفحصه من كل جانب. ولهذا يوجد هناك نوع من التقوية للعاطفة التي تنتج من وجود زاويةِ نظرٍ رئيسة (ووعي بجمالِ إضافي) ذات شمولية تكعيبية تجعل هذه التماثيل مختلفة تماماً عن النحت النافر. وهذا يختلف تماماً عن الشعور بالشكل المستدير، أو الوجود الحقيقي في المكان. إنه تنازل لمصلحة عاداتنا في النفوذ إلى الداخل والوراء، ولمصلحة استشعارنا بفكرة الكتلة المجردة بدلاً من أية معرفة بأن الأشخاص الحقيقيين لديهم وجود تكعيبيّ".

أتمنى على القارئ أن يلاحظ هذه الأسئلة المتعلقة **بالجمع وبالوجود التكعيبي**، التي ستمر معه فيما بعد، وتتطور باستمرار. لقد تركتُ لنهاية هذا القسط من "يومياتي في معارض الفن" مذكرةً كتبتها في "متحف ألاتيرمي" وسط ملاحظاتي حول ما يُزعَم عن ميلنا **إلى أن نقلد في داخلنا** (المحاكاة الداخلية) الفعلَ **المتمثل** في الأعمال الفنية أو الإيماءة.

السبب الذي دفعني إلى عزل هذه الملاحظة المعينة في مذكراتي والاحتفاظ بها هو أنها تستبق تعميماً قد أصبح أكثر وضوحاً وتأكيداً يوماً بعد يوم من ملاحظاتي الاستبطانية ودراستي للاستجابة الفردية، ليس فقط في الفن البصري، ولكن أيضاً في الموسيقى. إنه ثاني أهم تعميم للجماليات التي أؤمن بها؛ حيث أول مبدأ عام وأساس هو "التقمص العاطفي الحركي" المذكور في (جماليات المكان) للبروفيسور "ليبس" ومقالة "الجمال والقبح" لي ولكليمنتينا

أنستروثر_طومسون، ولكن على الرغم من أن التعميم الذي سيَرِدُ في المقطع التالي أقل تأسيساً من فرضية "التقمص العاطفي"، ربما يكون حاجة أولية للطلاب الذين يدرسون الجماليات؛ لأنه يحل مشكلة الخلط بين **الشكل** و**الموضوع**. ولهذا السبب أوصي قرائي به:

بطبيعة الحال، كل الأشكال التي نتعرف عليها بوصفها بشرية توقظ (أو يمكنها إيقاظ) كلَّ المشاعر المتنوعة التي توقظُها الكائنات البشرية: الشعور المتعاطف، الشهواني، المؤلم... إلخ؛ لأن فعلَ التعرف هذا يعني أن مرجعية هذه المشاعر هي انطباعات الذاكرة التي لا بد أنها مشبعة، إلى هذا الحد أو ذاك، بالمشاعر الإنسانية التي تولدتْ عند تأملِ الحقائق البشرية حيث الانطباعات (الصور) هي رواسبها. وتَحضر هذه المشاعر بقدر ما نُحيل الشكلَ الفني إلى الواقع البشري؛ أيْ بمقدار بقائنا مع العمل الفني قليلاً، ومع انطباع الذاكرة كثيراً. إن الأدب (Literature)، المستقطِب كليةً لانطباع الذاكرة، لديه "قوة معنوية" مختلفة تماماً عن قوة الفن. كلما جعلَنا التمثالُ ننظر إليه مدةً أطول جعلَنا مرتهَنين لواقعه **هو**، وستخفت المشاعرُ **المعنوية** (أو غير المعنوية). وهذه المشاعر نحصل عليها، إلى حد كبير، عبر إحلال **الشكل** محل **الكلمة**. إذا كان البشر يعشقون التماثيل، فذلك لأنها حلّت محل الصور المكوَّنة من لحم ودم في ذاكرتهم.

عبر قلب الفن للعملية عكساً، وتزويدنا بصور وعواطف فنية تنعشها وتحييها أشياء **حقيقية** -من خلال تعويدنا على ترجمة الواقع إلى شكلٍ (بدلاً من ترجمة الشكل إلى واقعٍ)- يستطيع الفنّ

بهذه الطريقة أن ينقّي ويرفع سوية محتويات وعينا. والأمر ذاته مع الموسيقا[1].

تم استئناف هذه الملاحظات التي دوِّنتْ في المتاحف في فلورنسا في شتاء 1902-1901، وهذه المرة مخصصة للوحات. تبدأ الملاحظات في 3 ديسمبر بملاحظات حول حركة الخطوط، الشدّ والتماسك، بدرجة أو بأخرى، في تكوينات "فيليبو ليبّي"، و"ماريوتو ألبرتينِللي"، و"جيوفاني بيلّيني"، و"ليوناردو دا فينشي"[2•]. كتبتُ الملاحظة التالية تعليقاً على *لوحة «الرمزية المقدسة» للرسام «جيوفاني بيلّيني»:* "بعد النظر قليلاً، يبدو أنني **أضطجع على كامل ظهري**[3] أسفل الماء (الذي رأيته في البداية كجدار شاقولي)، وعند

---

1 راجعْ مقالةً لي، "أحجية الموسيقى"، في مجلة "المراجعة الفصلية"، يناير 1906، ص 227: "ربما في هذا الاندماج، أو بالأحرى هذا التذبذب بين الإيحاء العاطفي والتأمل الجمالي للموسيقى، تكمن الوظيفة الأخلاقية والاجتماعية للفن. فإنْ كان تأليفاً موسيقياً ما يترك لدينا أثرَ تجربةٍ جميلة ونبيلة، تلونها بشكل خفيف بعض العواطف البشرية، أو إنْ ترك لدينا أثرَ تجربةٍ عاطفية محفوظة ضمن حدود النظام الجمالي، متشكلة بجمال الجماليات، من خلال وجود الشكل الموسيقي؛ أياً كان الاحتمال الذي نأخذه باعتبارنا من بينهما، فسيبقى فعلُ العنصر الجماليّ يعلو على العاطفيّ؛ وعلى الأرجح سيتصفى العنصر العاطفيّ ويتنقّى من خلال الجماليّ الذي لا ريب سيُدخله العاطفيّ إلى عمقٍ أكبر داخل حياتنا... يتم تثقيف وتربية عواطفنا ومزاجنا وعاداتنا الشعورية على الصفاء الفكري والنظام، وعلى الشدة المتوازنة والمدعَّمة... وعلى السعادة التأملية، وهي كلها سبُل الشكل الجمالي".

2 • (Filippino Lippi) و(Mariotto Albertinelli) و(Giovanni Bellini) و(Leonardo Da vinci) هم رسامون من عصر النهضة. (المترجمة)

3 "فالديمار كونراد" (Waldemar Conrad)، في مقالة "الجسم الفني الجمالي"، في مجلة الجماليات في 1909. يقول في الصفحة 408 عن **الخط** الجمالي: "الخط الجمالي هو تماماً مثلُ الخط الحقيقي؛ إذْ يجب توضيحه بفعلٍ حركي بسيط، على ألا يتم إدراكه أولاً من خلال التركيبة الخاصة للأفعال التي نتصور من

قيامي بذلك أشعر كما لو أنني ارتحت وتنفست الصعداء بحرية أكبر. ربما الاضطجاع بكامل ظهري هو أثر شخصي يتعلق بالماء، ربما الإدراك البطيء للانعكاسات، وما إلى ذلك. من المحتمل أننا عندما نحب لوحةً ما نقوم بقدرٍ من التصحيح لها بأشياء ذاتية تخصنا".

6 ديسمبر. "بدأت أتعمّد أن أسأل نفسي: "لماذا ترضيني هذه اللوحة؟"، "لماذا هذه اللوحة الأخرى تثير استيائي؟"، وأُجري تحليلاً، وفي الوقت نفسه قائمةَ تفقّدٍ لكلتا الحالتين. كنتيجة عامة، الجذب السهل الذي يمكن تمييزه هو الجذب اللوني[1]، وأيضاً الجذب من خلال خواص ملموسة محددة مثل النعومة ودفء الجسد وما إلى ذلك. أقدم هنا التحليل تحت عنوان: "لماذا لا أحب "*لورنزو موناكو*»[2]• (*لوحة مادونا الكبيرة والقديسين*)».

"(1) اللون من الألوان الحارة، خام، كامد (ربما أعيد تلوينه هكذا).

(2) الوجوه مسفوعة وعليها مسحة كالسّخام.

(3) وضعيتهم كمن يحمل على كتفه جرة فخار مكسورة.

(4) التحديق الغبي الذي يجعلني أشعر بالغرابة.

خلالها امتداداً ثنائي الأبعاد". (**أوردت الكاتبة الاقتباس باللغة الألمانية. المترجمة**)

انظر أيضاً صفحة 422.

تجربتي الخاصة هي تجربة إحساس **بالتخلي والبدء من جديد**، إحساس **بتغيير واضح في التحرك**، في العين، يترافق مع إدراكٍ مفاده أنّ أجزاء معينة من سطح مدهون يجب تفسيرها على أنها **شاقوليات** بدلاً من منظورات **أفقية، والعكس بالعكس**.

1 راجعْ فصل مقالة "الجمال والقبح" للاستزادة حول هذه النقطة.

2 • "لورنزو موناكو" (Lorenzo Monaco): رسام إيطالي من أواخر العصر القوطي إلى أوائل عصر النهضة.

(5) العلاقات المتغيرة والمراوغة والمبهمة بين الرأس والجسد في الفراغ، كأقنعة وخفافيش تتذبذب في الفراغ، لكنّ الذبذبةَ تحدث بفواصل خاطئة غير متّسقة؛ ولذا أجد بروزاً بينما أتوقع فراغاً بدلاً منه.

(6) ضعف في الذراعين واليدين يتناقض خصوصاً مع الوضع المتأهب المشدود للرأس والنظرة.

(7) التشتت الكامل، البلاهة، الاستعداد للاهتياج.

"ملحوظة: بشكل عام هي واحدة من أبشع الصور التي أعرفها".

الاستفسار نفسه. *لوحة* «*دومينيكو فينيزيانو*» (Domenico Veneziano). "في البداية لا أهتم كثيراً، وأجد شيئاً من الصعوبة في أن أكون حاضرة، ربما لأن درجة اللون الزهريّ في الأعلى وكذلك الفستقيّ الأخضر أحبطاني، أو ربما السبب هو تضادهما مع اللون الأزرق الكامد... أشعر بحالةٍ مؤجَّلة بسبب شدة الألوان الفاتحة. في البداية ليس للقديسيْن جسد بهذا الظل القليل. شيئاً فشيئاً أتبيّن الأجسادَ نظراً إلى وجود اتزانٍ فذّ وضغط واتجاه مباشر للدفع. لكن شيئاً ما في العلاقة مع الخلفية يُرجِئُني؛ لا يبدو أن هناك مساحة لأكثر من نصفهم بالنسبة إلى تلك الأعمدة؛ إنهم مثل بسكويت محشي. هل ما يقلقني هو المنظور السيئ؟ لكن أذهلتني الألوان غير الملعوب فيها؛ مثل الوردي البارد، والرمادي الدافئ، والحيوية في الأحمر الزاهي؛ وأيضاً ألوان الأرضية الفاتحة الرائعة. انطلاقة الأقواس القوطية الصغيرة تثير بهجتي. الخط الباهر (كأنه خطُّ جبل) للمرأة القديسة؛ اتزان رأسها الشبيه باتزان السفينة واتزان

بجعة (اتزان لا ينتمي إلى اتزان البشر إطلاقاً). صفة ثبات الصخر في القديس فرنسيس؛ طأطأةُ رأسه لا تُنقِص من انتصاب قامته وعلوّها. الشكل اللطيف وإيماءة التصميم في القديس يوحنا. تسطيح الوجوه يسعدني ويبهجني. أنا أيضاً أستمتع بالحاجز الزجاجي -إذا جاز التعبير- بيننا".

"ملحوظة: بطبيعة الحال، هذه الصورة الجميلة جداً ليس فيها إطلاقاً صفة تخيلية أو عاطفية، فالأشكال ببساطة هي مثل كراسي وطاولات".

«جورجوني» (*Giorgione*)، *لوحة «موسى»*. لماذا أحب هذه الصورة:

"المناظر الطبيعية تمسك أنفاسي بلونها البني، لكنني أستمتع بالدخول فيها بالعين: لست متأكدة مما إذا كانت تشير إلى منظر طبيعي حقيقي... التلوينات الأخرى، والطُرقات الموجودة في المَحلّة، والمتضادات، كلها تسحرني: نوعية اللقطة المخرَّمة باللونين الأبيض والوردي...

ثم الرسم ببراعة حِرَفية بلطخاتٍ إيقاعية لونية، كما، على سبيل المثال، في التسلسلات والتّمفصلات وطيات الملابس الكتانية. تمنحني هذه الطهارة الدلالية متعةً عالية.

ثم هناك الرحابة؛ إذْ لا يوجد هنا ذاك الاحتشاد المخيف (أفكر في لوحة "لورنزو موناكو").

ثم علاقة الأشكال بالكتلة والضغط، ثم بعضٌ من رقة الحال والهلهلة **الظاهرة** في طريقة وقوف الأشخاص. الخاصية النباتية في الرأس والرقبة[1]•. إظهار قلة القلق أو عدم الاهتمام، لكن مع الإصرار على **أن يكونوا موجودين هناك**؛ في هذه المجموعة المتناثرة جداً والنشاط المبهم، توجد وحدة غامضة خفية.

إحساس بتمضية الوقت، وأخْذ الأمر بجدية لكن دون تكلّف وجهد. الحياة سهلة لكنها رزينة جداً.

هذه الصورة لا تثير الإبهاج والانتعاش؛ لكنها تُعين كثيراً على الهدوء. وباستثناء الشابّين الجميلين، لا يوجد تعبيرٌ أو إيحاءٌ أدبي قابل للاكتشاف أو أية ذكرى ماضية. الشِّعر بصريٌّ هنا، لا يمكنك أن تكتب قصيدة[2]• شعرية عنها. "أعتقد أن أسهل شيء لمعرفة تفضيل المرء هو عن طريق اللون. تلفتني في الحال بعض درجات اللون الأزرق والليلكي، ويعتريني شعور بالتوفّز الجسدي لا أستطيع تحديد موضعه، لكنه يقرُب من الطعوم والروائح. وأيضاً صفات معينة من الجسد، مشدود ودافئ (هذه واقعية بلا شك)، كما هو الحال مع *لوحة «فلورا» للرسام «تيتيان»*، التي تمنح إحساساً بفيض الحياة؛ أي ترفع فاعلية حياة المرء (يبدو هذا الكلام غير جمالي بالمطلق، ربما الأمر كذلك). أعترف برغبة في تقبيل حنجرة فلورا دون مسٍّ

1 • حركتهما وحضورهما كحضور وحركة النبات في هذا الموضع. (ملاحظة المترجمة)

2 • الكلمة الواردة هي sonnet وتعني قصيدة من أربعة عشر بيتاً. (ملاحظة المترجمة)

بالأصابع. البشرة في *لوحة «دوقة أوربينو»*[1]•، وقد أعيدَ تلوينها بشكل مريع، تعطيني إحساساً مزعجاً بملمس ورقٍ مقوى".

متحف "أوفيزي" في فلورنسا. 9 ديسمبر. "أتتني فكرةٌ غامضة للغاية في المتحف، ودونتُها على حالِ غموضها، أملاً في أن تعمل الظروفُ على مزيدٍ من إيضاحها. بعد كل شيء، ألا يكون إدراكُ الشكلِ عادةً هو عملية لا شعورية تُرافق العمليةَ الواعية للتعرّف على **موضوع** العمل الفني، أو **النفع** من الشيء المعروض أو **اسمه**؟ ألا يفسر هذا عدمَ قدرتنا على قول **لماذا** نحب شكلاً، مقابل قدرتنا الواضحة على قول **ما يرمز إليه هذا الشكل أو ما يوحي به**؟ بعبارة أخرى، ألا نتبع بالضرورة ظاهرةً لا يمكن القبض عليها في معرِض سعينا وراء تصورات الجمال والقبح؟ أولاً، ضع في اعتبارك أنه إذا كان ما نسميه الجمال عبارةً عن مجموعة مرغوبة من الأنماط العضوية، والقبح عكس ذلك، أفلم يجعل استقرارُ وثباتُ تكرارِ فعلِ التفضيل الجمالَ آلياً للغاية وعلى درجةٍ من "المزج" يصبح تحليلُه معها صعباً؟ في حين أن "تعيين" الخواص، واستخلاص الصفات، وتفسير الرمز، وتسمية الأشياء بمسمياتها واستحضار ما يرتبط بها، هي كلها بالضرورة شديدة التنوع؛ تتنوع بسببِ أنها تعتمد على توليفِ الرغبة والحاجة والعادة والانتباه معاً، وهذا التوليف في كل الحالات سوف يختلف... إن ظاهرةَ العالم الحقيقي فرديةٌ جداً، ومختلفةٌ تماماً عن ظاهرة البارحة أو الدقيقة التي مرت، ولا بد أن تكون واعية ومحددة بوضوح.

---

1 • اللوحة للرسام "بييرو ديلا فرانسيسكا" (Piero della Francesca). (ملاحظة المترجمة)

"ثانياً، لأغراض عملية، ليست هناك حاجة إلى أن نفْعل أكثر من أن نستجيب بشكلٍ صحيح للمحفِّزات الجمالية، وكلما استجبنا بتلقائيةٍ أكبر كان الأمر آمناً وأكثر صحة. في حين، لأسبابٍ عملية، أنّ مجردَ "التعيين" والتسمية والتعرّف يكون أكثر فائدة عندما يجري بطريقة واعية جداً، لا لشيء سوى أن مثل هذا "التعيين" غالباً ما يميل إلى تضافرِ عملِ مختلف الأفراد، ومن ثم يتطلب أن يكون قابلاً للنقل والتواصل. ترتبط عادةُ التعرّفِ على ما **تمثله** اللوحةُ ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إخبارِ شخص آخر بذلك، أو تخزينه بتوكيدٍ في ذاكرةِ المرء كما يحدث عندما يدوّن المرءُ ملاحظةً لنفسه، وأيضاً للآخرين ليخبرهم بها، مثلاً (في المكان الفلاني لاحظتُ شيئاً كذا وكذا، وهو مفيدٌ أو ضارٌ في حالاتِ كذا وكذا). ومن ثم إن عملية التعرّف ثريةٌ بمفرداتٍ تحليلية، في حين، كما نجد فعلاً، أن العمليةَ الجمالية (سواء أكانت تخصّ الجاذبية أم النفور) ليس لها مفردات إطلاقاً؛ فمسمياتنا التي تخص الصفات البصرية لا يشير أيٌّ منها إلى **تسمياتٍ جمالية**؛ فالتسميات مثل أحمر، وأزرق، وطويل، ومثلث، ومربع، لا تخبرنا عن خواص جمالية. فلأجْل الخواص الجمالية، علينا التوجه إلى مسمياتِ **أحوالِ مزاجنا**، مثل: لطيف، ولا يَسرّ، ومتناغم، ومتنافر، ومتآلف بوحدة... إلخ"[1].

"ما يعنيه كل هذا أننا بحكم العادة، عندما ننظر إلى لوحةٍ أو تمثال، **نفكر** في موضوع هذا العمل الفني، **ونشعر** بشكله، ثم نعبر عن تفكيرنا في موضوعه بلغةٍ غنية ومتنوعة يفهمها الجميع، بينما نعبر

---

1 كان عليّ أن أضيف: وعلينا التوجه أيضاً إلى مسميات **أنماط** حركتنا، مثل تعابير "قوي ومتكاسل وحُر وخفيف وسريع ومنسجم... الخ".

عن شعورنا بشكله عبر الإشارة فقط إلى **تأثيره فينا**، وبمصطلحات غامضة لا تعدو أن تكون مجرد ترجمةٍ لإيماءات وصيحات مثل "أحب هذا! أو أفضّل ألا أراه ثانيةً.. إلخ".

فلورنسا، 20-19 يناير 1902. **ملاحظة حول الكاتدرائية من الداخل عند حلول الظلام**: "في مثل هذه الأيام الضبابية وبالاقتراب من وقت الغسق، تكشف الكنائسُ عن صفاتِ ترتيبها الفراغيّ. يصبح الناس كأشباحٍ بلا وجوه تنسلّ بحركةٍ سابحة في الفضاء؛ فيبقى المرء وحيداً مع البناء. ألحظ فيّ عاطفةَ كائنٍ عالٍ، عاطفة حيوية تنشأ من رأس المرء يرتفع بها إلى الأعالي أكثر من المعتاد. أشعر أنني مرفوعة وخطوتي أكثر خفة، وفي الوقت نفسه يتولد لدي شعور بالرضى المطلق المريح؛ وهذه الراحة ليست بمعنى أنك تنسى نفسك؛ بل بمعنى أنها ليست من نوع الإثارة القوطية الفرنسية التي سبق أن أشرت إليها. لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن لأي شخص أن يشعر بالرهبة الدينية في مثل هذه الكنيسة؛ فالمرء فيها يصبح كأنه إله، والمكان إله.

في اليوم التالي تحت الضوء الصريح، يصبح الناس والأقواس القبيحة مرئيين زيادة على اللزوم.

صباح اليوم التالي. بالأمس كنت متعبة ومنهكة. أمشي اليوم إلى متحف "أوبرا ديل دومو"، وكالعادة الناس في الشوارع مكتئبون في يوم شتوي ويحزنونني؛ لقد بدوا لي تنوعات طينية في بلدة موحلة يغرز فيها المرء أثناء سيره. على درج "متحف **أوبرا ديل دومو**"، قابلتْ عيناي جزءاً من الإفريز المنحوت والمضاف إلى التصميم

بأسلوب "كوزماتي"[1]•. انتابني إحساس قوي **بالتحرر**، إحساس بأنني أدلف إلى داخل عالم آخر **لا** يدخل فيه الطين، جسدياً وعقلياً؛ شعور بأنني موجودة حيث **لا بدّ لي أن أكون**".

أثناء إقامتي في روما خلال شهري فبراير ومارس 1902، استأنفتُ ملاحظاتي حول "الخطوط والحركة الواقعية".

17 فبراير متحف "كابيتولين". "*تمثال «ماركوس أوريليوس»* يرى من خلال نافذة... من الواضح أنه لو كان للحصان حركة **واقعية** لكنّا شعرنا بالكرب بسبب قاعدة التمثال التي ستتجاوز خطوةُ الحصان التالية حافتَها. تعود الحركة أساساً إلى خط مقاومة رباعيات الحصان، الساقين الخلفيتين والذيل، الدفع إلى الأمام الموجود في ذراع الفارس "ماركوس أوريليوس"... من الغريب أن الساقَ الأمامية المرتفعة (التي يكمن فيها أساساً العملُ **الواقعي** للحصان الواقعي) تأخذ عينَنا للخلف، وبخطِّها الذي يشبه الطوقَ تمنعُ الحصانَ من العبورِ خارج قاعدة التمثال. شَعرُ رقبة الحصان، أو عُرْفُه، المتماوِج للخلف، يقوم بالشيء نفسه، وربما اللجامُ أيضاً يقوم بذلك... الخيول الحقيقية - ومؤكداً خيول جرّ العربات الرومانية فقط!- تتحرك فقط لأنها تغيّر مكانَها عبر عينيّ وعبر الساحة، لكن ليس لديها **خط حركة!**

1 • التصميم يقيم توازناً بين مقاطع مشغولة بتعقيدٍ ودقةٍ وأخرى ناعمة من الحجر العادي. ويُنسب هذا الأسلوب إلى عائلة "كوزماتيك" (Cosmatic)، وهي عائلة رومانية، كان منها على مدى أجيال، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، مهندسون معماريون ونحاتون وعاملون مَهرة في الفسيفساء الهندسية الزخرفية التي اشتهروا بها. (المترجمة)

"ملحوظة: تأكد بالفحص إلى أي مدى تؤثِر في حس الحركة لدينا معرفةُ كيف تنمو الأشياء في الواقع، أو كيف تستوي: على سبيل المثال، معرفةُ أن **شعر رقبة الحصان** ينمو من الرأس متجهاً للخلف".

نجد على سبيل التقريب أنّ حتى أسوأ التماثيل النصفية تمتلك شكلاً للرقبة والأذن والفك، وطريقةً في حملها لرأسها، بما لا يشبه كل الأشخاص الحقيقيين. "فتمثالٌ مثل تمثال "فينوس"، الموجود في متحف "كابيتولين"، ليس فقط عملاً فنياً واحداً بل متعدداً وبعضه سيّئ؛ فإذا نظرنا إليها من الأمام، فإنّ الانطباع الوحيد المقبول لدينا هو معرفتنا بأنّها **نامية بشكل جيد** [فأطرافها ليس لها أيّ جمالِ خطٍّ]، ولا يشوبها بدنياً شائبة، وبالنسبة إلى إحساس الممانعة اللطيفة ودفء الجسد (مثل لوحة "فلورا" للرسام "تيتيان") إنها تشكل فعلاً متعةً واقعية، ولكن عندما يُنظَر إليها من الجانب والظهر يصبح تكوينها تكويناً جبلياً يثير الاهتمام كعملٍ لمايكل أنجلو...". العمل الفني هو الناتج المشترك، نقطة التقاطع بين عملية انتباهِ الفنان الذي يصنعه (ومن هنا **صور الذاكرة** وغيرها مما ذكره البروفيسور "لُوِي")[1]، وبين عملية انتباهِ أولئك الذين ينظرون إلى العمل الفني.

1 انظر إيمانويل لُوِي (في كتابه "تجسيد الطبيعة في الفن اليوناني المبكِّر"). يشرح البروفيسور "لُوي" التركيبة في التمثال نفسه بين الوجه الشخصي والنظرة إلى كامل الوجه، وبين الساقين من الجانب والصدر بكامل واجهته... إلخ، التي يمكن ملاحظتها ليس فقط في جميع الفنون البدائية بل في رسومات الأطفال وغير المتمدنين بالحضارة، عبر هيئاتٍ تُظهِر من الذاكرة صوراً لما يسهل فهمه ورؤيته وما يثير أكبر الاهتمام، والتي تستمر بوجودها وتعيق "رؤية" النموذج، حيث الصورة من الذاكرة هي نتيجة لانطباعات متتالية، وهي مانعة للإدراك الفني الفوري للجوانب

"دعونا نحاول إعادة بناء هذين الأمرين. نسأل أنفسنا مثلاً عن التماثيل القديمة. ما الذي كان يفعله الناس ويفكرون فيه ويهتمون به عندما كانت التماثيل معروضة أمامهم بشكل اعتيادي تقريباً؟ بالتأكيد لا يدورون حولها "كطريقة السياح"، وليسوا أيضاً من أمثالي ممن يقتلون أنفسهم من الكدّ والتركيز وحيازة الفهم. الطريقة الأولى التي يلتقي بها الإنسان مع أيّ تمثال هي عندما يسأل: 'ما الذي يمثله؟'، وكما يظهر من معظم السواح نادراً ما يذهب الأمر إلى أبعد من ذلك بأن نمتلك موقف الفنان أو الآثاريّ، بسؤال 'كيف؟' ‹بوساطة من؟› 'لماذا صُنعت؟'.

"لكن يجب أن نحاول فهم ما الذي يبقي الناظرَ العادي أمام التمثال الفني، أو ما الذي يجعله يعود لرؤيته. أولاً، أعتقد أن التمثال، تذكارياً كان أم معبّراً عن رغبة ما، موجود هناك كشيء طبيعي، أو كجزء من مشهد أو قطعة أثاث لا يمكن أن يتجاوزها الانتباهُ.

ثانياً (على الأقل الحالة المسيحية)، التمثال صنم يساعد على العبادة، فهو شيء تتثبت عليه العين في الصلاة، أو لدى الرغبة في إدراك المقدس.

ومن ثم إننا مخطئون تماماً، نحن النقاد، في القدوم والتحديق في تمثالٍ على هذا النحو. إنه لَأقرب إلى الطبيعي أن "نعيّن" شخصَ تمثالٍ معين، ونشعر بالانجذاب إلى ما يمثله؛ مثل انجذابي هنا للتفكير في "أبولو" وسماته. العملية الطبيعية للدخول في الفن هي

المتزامنة. في هذا الصدد راجع دراسة السيد "هنري بلفور" الأنثروبولوجية الشيقة للغاية، "تطور الفن الزخرفي"، 1893.

إما: "إذاً هذا هو **أبولو**"، وإما: "آه **أبولو**"... إلخ. وليس: "أفٍّ، ما قيمة هذا التمثال أو ما أهميته؟"، أو: "كيف يجيب هذا التمثال عن سؤال كذا، وتعريف كذا؟"".

سيُستأنَف هذا النظر في وقت لاحق كما سنرى.

مرجعية هذه الملاحظات هي أسئلة أخرى. مثل *تمثال «أمازون»*، **الجناح الحديث من المتحف**[1]•. "لست متأكدة، لكن يبدو أن نوعية **اللحم** (احتمال النعومة والدفء) تمكننا بالتأكيد من النظر إليها، ربما بشيءٍ من "التقمص العاطفي" الفيسيولوجي. ربما يكون الأمر مجرد مسألة أسطح ومستويات، كما هو الحال في جبلٍ، لكنني أشك في شيء أكثر من مجرد اهتمامات تخص الشكل، هناك إيحاء أبعد، حياةٌ أبعد من القشرة، مثل احتمالية شكل غابة أو غيرها على جبلٍ بعيد. في التمثالين الجذعيين *"لديانا»*، في متحف "تشياramونتي"، تسحرني طيات القماش، لكن فكرة أن هذه إلهة غير واضحة. لديّ فكرة الغابة...إلخ.

"عندما قلت إننا نتجه إلى عيون التمثال أولاً، ثم نتبعها، كنت مخطئة. هذا يحدث فقط في التماثيل الرديئة، فلِتَتبُّع النظرة تأثير مدمر؛ **لأنها تحملنا بعيداً عن التماثيل**. ما علينا فعله، على ما أعتقد، أن نتبع خطَّ الحواجب، أو، بشكل أصحّ، الحاجبَ المقابل لجهة

1 • (Amazon): تمثال المحاربة الأمازونية الجريحة، من القرن الأول والثاني الميلاديين, هو لمحاربة أمازونية فقدت أسلحتها، ويدميها جرحُها أسفلَ ثديها الأيمن. انفكّ رداؤها من كتفها وهي تشدّه مؤقّتاً فوق خصرها بقطعة من لجام حصانها. وعلى الرغم من إصابتها لا يبدو على وجهها أي أثر للألم أو الإرهاق. تتّكئ بخفة على السارية، وتضع يدها اليمنى برشاقة فوق رأسها. (المترجمة)

اليسار لدينا (لا شك في أن للأمر علاقة بقراءتنا من اليسار إلى اليمين)، وصولاً إلى المحيط، ومنه إلى الأعلى. ولهذا السبب، إن الميل الطفيف للرأس عاملٌ مساعد، كما أعتقد، عبر اتخاذ الخط الجبْهي الأمامي للزاوية الصحيحة. ليتني أتمكن من تحديد على ماذا يعتمد النظرُ في التماثيل الرومانية والواقعية؛ وسيكون من ثم اعتماد النظر في العمل اليوناني الجيد عكسه. ليس للأمر علاقة بأن يكون بؤبؤ العين عليه علامة. في تمثال "ديونيسوس" في متحف "ألاتيرمي" بؤبؤ العين محفور بوضوح، لكنه لا ينظُر؛ أيْ إنه على الأقل لا ينظر باتجاه شيء؛ في حين نجد في *تمثال «جونو»* ذي الأسلوب الروماني الرديء على طريقة الفنان "بيتر ليلي" نظرة تثير العجب، نظرة **ترى من داخلها نحو الخارج**. ربما سيتبين أن الأمرَ يعتمد على وجود (أو غياب) **ترتيب بعض الخطوط** المختلف بين حالة فردية وأخرى بما يُعاكس التوجهَ الخارجي للنظرة. من المؤكد تماماً أن أحد الأوجه الرئيسة لسحر تمثال *إله المريخ «لودوفيسي آريس»*[1]• هو بالضبط هذا التركيز الذاتي العميق للنظرة. وهذا يجعل المرء يفكر في كلمات معينة لـ" دانتي" (Dante) حول تطويق الألوهية لنا، ويجعل المرء يشعر على نحو مماثل ببعض المناظر الطبيعية القديمة - مثل لوحات المناظر الطبيعية "لبيترو بيروجينو"- وأيضاً كما يشعر المرء **داخل** بناء. واحدة من أعظم مسرات العمل

1 • "لودوفيسي آريس" (Ludovisi Ares) هو تمثال روماني للمريخ إله الحرب، من الفترة الأنطونية، وهو نسخة تعود إلى أصلٍ يوناني من القرن الرابع قبل الميلاد، يرتبط بالفنان "سكوباس" أو "ليسيبوس"، ومنَ هنا تسمية إله الحرب الروماني باسمه اليوناني الأصلي "آريس". (الترجمة)

الفني هي حينما يطوّق انتباهُنا، وهذا هو السبب في أن العمارة هي الأكثر تأثيراً بين الفنون، والأقل تأثيراً بينها هو النحت، كقاعدة عامة، "وتماثيل رخامية **تقف وتنظر** إليّ ("مينيون" **جوته**). الطيبون يقومون بالأول والسيئون يقومون بالثاني".

من خلال متابعة مثل هذه الأفكار، التي جاءت إلي، كما رأينا، في سياق دراستي **الموضوعية** للأعمال الفنية، تشكلت لدي نية واضحة نتيجة لدراسةِ استجابة المتفرج أثناء التأمل الفني. يأتي مباشرة بعد الملاحظة التي دوّنتُها للتو ما يأتي:

21 فبراير، *لوحة «هيليودوري»* في "غُرف رَفائيل"[1]•. "تمنحني اللوحة الجدارية الرئيسة متعة فورية وشاملة. أجد في ذهني جملةً موسيقية تتماشى معها من "ترنيمة الملكة المقدسة" للمؤلف الموسيقي "جيوفاني بيرغوليسي": "المنفيون_المنفيون من أبناء حواء". والترنيمة هذه تتماشى أيضاً مع *اللوحة الجدارية «تحرير القديس بطرس»* و*جدارية «معجزة بُلسينا*[2]•»، وأجزاء من *جدارية «أتيلا»*. استحالة استيعاب لوحة "أتيلا" بكلّيتها. سأحاول تجريب لحنٍ آخر. أحاول تباعاً: موضوعات "الكورال السيمفونيّ": بعضٌ من "موزارت": بعض من "باخ": لا شيء ينفع منها. أحاول أن أتخيل

1 • اللوحة هي (هيليودوري يطرد من المعبد) وهو كاتب إغريقي قديم. تشكل غرف رافائيل الأربع مجموعة من غرف الاستقبال في القصر الرسولي، الذي أصبح الآن جزءاً من متاحف الفاتيكان، في مدينة الفاتيكان. تشتهر الغرف باللوحات الجدارية التي رسمها رافائيل وورشة عمله. (المترجمة)

2 • بلدة "بولسينا" هي بلدة في إيطاليا حدثت فيها معجزة لاهوتية، ولوحة رفائيل تؤرخ لذلك. (المترجمة)

"أبولو" في جدارية *«البارناسوس»*•[1] يعزف "أوبرا دون جيوفاني": ثم يعزف "هل أنت معي": كورس السيمفونية التاسعة: ثم بعدها "ماذا سأفعل، مَنْ مِن إريبوس"•[2]؛ وأجده فعلاً يعزف ذلك اللحن "المنفيون" ولو ببطء، لكن الشاعر الروماني "فيرجيل" في الزاوية والشاعرة الإغريقية "صافو" يقومان بوضوحٍ بإيماءاتٍ محاكاة.

"بالنظر **فقط إلى الجانب المعماري** *لجدارية «مدرسة أثينا»*، أحاول مرة أخرى. تمكّنني ترنيمة "المنفيون" من رؤية ترتيب القباب والأقواس، واستيعاب كبير للغاية لارتفاع السقف المقبَّب العظيم. "السيمفونية التاسعة" تجعلها كلها موصولة معاً. "أوبرا دون جيوفاني" تجعلها (أو تجعل انتباهي) يتأرجح ويهتز من جهة إلى أخرى، ما يؤدي إلى حملِ نظري إلى خارج البناء.

"إذا كان لي الوثوق بنفسي فسأقول إن الأمرَ نفسه سينطبق أيضاً على سقف "قاعة التوقيع" في المتحف.

23 فبراير، متحف "كابيتولين". "أجد حوريات *«لو سبانيا»* وغيرها تمنحني متعة أكبر من سقف "رَفائيل"؛ إنها مسألة:

1) الخاصية الفراغية في أسلوب مدرسة "أمبريا" الفني؛ شكل الوديان والتلال، ونسبة خط السماء.

2) زاوية الخط والتواتر التي لا تزال بدائية، وأيضاً

---

1 • لوحة "البارناسوس" (*The Parnassus*) هي لوحة جدارية للفنان الإيطالي "رافائيل" في عصر النهضة. (المترجمة)

2 • "إريبوس" (Eribos) بالنسبة إلى الإغريق هو إلهُ المنطقة المظلمة في العالم السفلي وتجسيدُ الظلام. يُعد أحد الكائنات البدائية في أسطورة الخلق الإغريقية. (المترجمة)

3) الكثير من هذا اللون الشاحب البسيط الخاص للغاية والرائع، والأخضر الباهت، والأزرق الفاتح، والكثير من الأبيض، كلها غاية في الشفافية.

"يسمي البروفيسور "جروس" هذا "حسيةً"، لكن الجاذبية هنا تختلف تماماً عن خواص الطعام أو اللمس أو الرائحة؛ إنها تأثيرٌ عاطفي، تأثيرٌ للحالات المزاجية.

"الأفكار مزعجة إلى حد ما. بدا الأمر كما لو أن لحن ترنيمة "المنفيون" تلك ساعدني على رؤية معظم الصور، أو على الأقل لم يتدخل فيها، على الرغم من أنه لا يتناسب تماماً مع لوحة "تيتيان" (المعمودية). لم أحضره معي إلى "القبة"، ولم يأتِ هو من تلقاء نفسه. وبينما كنت أسير طرقت رأسي نغمة بشكل عفوي، مقطع من أوبرا "فيديليو". من الواضح أنها لم تتماشَ هي، ولا أي مقطع آخر منها، مع أية لوحة، باستثناء تلك الترنيمة المباركة "المنفيون". يجب أن أقول إنني تعبت، وصار قلبي يخفق، ولم أعد أرى جيداً. هل من الممكن أن ترنيمة "المنفيون" لم يكن تماشيها مع اللوحات بل مع خفقان قلبي؟ ولكن، كما قلت، كان ذهني قبل صعود الدرج ممتلئاً بأوبرا "فيديليو". بطبيعة الحال، اللحن الذي يتماشى مع حالتنا المؤقتة ربما يساعدنا".

28 فبراير، **كنيسة سيستين**. "نحن مجبرون على إجهاد ولَوْيِ رقبتنا وانتباهنا، وعلى إحضار المرايا، ولكن في فترات الازدهار الفني، كان العمل الفني يستجيب بطريقة وسطية في مشاهدته. وقد زُينت، وفقاً لذلك، مقبرة "كامبو سانتو بيزا"، دهليز "غرفة الخطوات

المفقودة" النموذجية، الكنيسة الصغيرة أو القاعة[1]•، حيث تظل تنتظر ساعات. حتى ممر *«رَفائيل»* تصبح مختلفة إذا تخيلنا أنفسنا هنا لأجل عملٍ ما، أو لننتظر دورنا بين النظارة أو لنلتقط أنفاسنا من طقسٍ رديء في الخارج. تذهب العين والاهتمام، ويعودان معاً بألفة وبشكلٍ عفوي إلى هذا الماضي التاريخي والأرابيسك ونحن نسير ونتحدث. وفي هذا قلبٌ عكسيّ كامل لعمليةِ أنْ تذهب وتنظر بثبات إلى عملٍ فني، ومن ثم لا تراه مرة ثانية أبداً".

1 مارس. **كنيسة سيستين.** "تتضح قلة تقدير المشكلات الحقيقية للفن من حيث إنه لا يوجد كاتب أعرفه يعبّر عن أي دهشة لأن الشخوص في السقف ثابتة في مكانها. وهذا إنجاز أكبر بكثير من مجرد تثبيت ميكانيكي لقباب المباني القوطية؛ وبعض هذه الشخصيات، وأكثرها ضخامة، مثل *"إرميا»* و*"دانيال»*، تميل إلى الأمام بكل ما يسمح به وضعُها الجسماني... الحقيقة هي أنه لا يوجد لأي من هذه الشخوص وزن مثل الأشخاص البشريين، لكن هذه الشخصيات الفنية تكتسب وزناً، أو تُحرّكه، أو تنقله إلى شخص آخر مثل تثبيت أعيننا على الأسفل، أو قسرها على التحرك إلى الأعلى بالتناوب... هذا أول انطباع مُرضٍ تولَّد لدي على الإطلاق عن كنيسة "سيستين" (على الرغم من وجودي هناك مرتين أو ثلاث مرات في كل عام منذ عام 1888، ناهيك عن أنني أعرفها جيداً منذ أن كان عمري ثمانية عشر عاماً) -أقول إنني أعزو هذا الانطباع إلى رفضي هذه المرة المشيَ، أو إجهاد رقبتي، أو محاولتي الرؤية مثل

---

1 • قاعة للأنشطة المجتمعية والمناسبات الخاصة. (المترجمة)

كل البائسين الآخرين؛ فقد جلستُ ببساطة على مقعد بالقرب من الباب، وسمحت لنظري الآن بالنظر إلى السقف المقبب، وإلى مشهد *«الدينونة الأخيرة»*، وإلى الناس، وإلى كتابتي- في الواقع تقصّدتُ أن أكون كما يمكن للمرء في هذا المكان أن يكون وهو قادم لأجل غرض ما (حتى لو كان الغرض هو فقط الانتظار) بعيداً تماماً عن تقصُّدٍ الرؤية والنظر. أحب لو أكون هنا يوماً في قداس بابويّ. أتذكر أن قداس "باليسترينا" (Palestrina) وغيره، في عام 1888، قد مكّنني من تكوينِ انطباع، لكني كنت مريضة ونسيته.

"من المثير للاهتمام أن نجد في قسم "التريبيون" في الكنيسة، حتى لو كنا جالسين، أن النظر إلى هذا التكوين الرائع يفسده إلى حد كبير؛ فالأشياء تبدأ تتداخل بعضها ببعض، وحركة الخطوط تنقطع، وتبدأ الأشكال الفردية بإصدار إيماءات. **هذه حقيقة مهمة**...

"من المجدي، من أجل إعادة فهم ما يقوم الفن بفعله، الوقوف على درجات مذبح الكنيسة، والنظر من هناك إلى السقف. لا يقتصر الأمر على أن تصبح شخوص التكوين الفني غير مفهومة، والناس واقفون على رؤوسها؛ فالتكوين بأكمله فوضى، والأنبياء والعرّافات والعبيد، الذين يظلون غير واضحين بالمرة، يجعلون المرء مصاباً بدوار غامض. بطبيعة الحال، عند فقدان التكوين يسقط كل شيء على رأس الإنسان".

1 مارس. استئناف الملاحظات حول "الاستحواذ اللحنيّ". "ممر **رَفائيل**". ترنيمة "المنفيون" تؤثر جزئياً **فقط** (مثلاً في *لوحة «الخلق»*)- ربما بسبب الأشغال المنجزَة المتنوعة، أو لأن **خطوتي** في المشي صعوداً وهبوطاً ليست بشكل طبيعي من ذاك المقياس؟

"لقد وجدت نغمةً في رأسي، وأنا أمشي صعوداً وهبوطاً، نغمةَ رقصةِ فالس بطيئة، مقطعاً من "شوبان" على ما أعتقد، لكن النغمة لم تساعدني في أن أرى، بل على العكس من ذلك. هل ترنيمة "المنفيون" هي **إيقاعُ انتباهي** عندما يكون شديداً؟ لقد لاحظت أنني أثناء النظر بعناية إلى هذه اللوحات الجدارية (حتى *لوحة «هِبَةُ قسطنطين»*) وحتى عند الكتابة في هذه اللحظة، أُبقي فمي مغلقاً، وأتنفس بقوة من فتحات أنفي، مع التشديد على الزفير.

هل الأمر يتعلق بصعود كل هذه السلالم؟ لم ينقطع نفَسي إطلاقاً، لكنني متحمسة في تنفسي وقلبي.

ترنيمة "المنفيون" أيضاً مناسبة تماماً لجدارية "هليودوروي". ذهب كل خفقان قلبي. بالتأكيد يبدو أنني أرى بشكل أفضل، وأنا أتنفس من خلال فتحات الأنف أكثر من الفم. الفم المفتوح هو دلالة عدم الانتباه. أظن أكثر فأكثر أن كل قصة التنفس هذه هي مسألة انتباه.

لا أستطيع أن أقول إن لوحةً تصبح مقبولةً أكثر بسبب تنفسٍ معين؛ الأمر ببساطة هو أنني أنا أراها أفضل، وإذا كانت رؤيتها مقبولة فإذاً ستزداد المتعة.

أجرب الأمر ذاته مع لوحات رديئة. علاوة على ذلك، أليس الانتباه **ممتعاً بهذه الطريقة**؟"

مارس 1902. معرض "أوفيزي"، فلورنسا. (مسألة **المحاكاة الداخلية**). "يجب أن يمنحني السهمُ الموجود في حلق "*القديس*

سيباستيان» لوحة الفنان «سودوما»•[1] إحساساً طفيفاً بالألم في حلقي. وهذا يشير إلى أن شيئاً آخر يحوّل انتباهي. ما هذا الشيء؟ عندما أقول لنفسي "السهم اخترق لحمَ الجسد، وكسَر العظامَ، وقطّع الشرايين"، أشعر باعتلال مبهم. عندما أغطّي الملاك، يصبح فعلُ السهم أكثر إيلاماً؛ هذا الملاك المبهِج، والمشغول، والحي جداً يخلق على ما أعتقد شعوراً يبطل شعورَ السهم.

"في صعودي إلى الطابق العلوي كانت أغنية شعبية معينة من نابولي تدور في رأسي تتناسب مع خفقات قلبي. طوال استمرار ذاك الخفقان وتلك الأغنية لم أستطع رؤية لوحة "القديس سيباستيان" بشكل صحيح.

"من الغريب كيف أن رؤية *لوحة ليوناردو غير المكتملة*[2]• أسهل بكثير من رؤية القديس سيباستيان، على الرغم من أن كل شيء واضح في الأخير، وقليل الوضوح في الأول.

"*لوحة مادونا*[3]• *ومخلوقات الشّوحة الخطّافة الأسطورية» للرسام «أندريا ديل سارتو»*. أواجه النفور نفسه الطفيف الأولي من الملل تجاهَ شكلٍ مفرط في السهولة ومفرط في... لا أدري ماذا – هو إحساس بالفراغ، باختصار، مثلما أحسست مع رَفائيل ومايكل

---

1 • الفنان "جيوفاني أنطونيو بَزي" الملقب بـ "سودوما". (المترجمة)

2 • لوحة "سجود المجوس" هي لوحة مبكرة غير مكتملة لفنان عصر النهضة الإيطالي ليوناردو دافنشي. (المترجمة)

3 • كلمة مادونا تعني "سيدتي" باللغة الإيطالية. الشّوحة الخطّافة (Harpies) هي مخلوقات أسطورية ذُكرت في النصوص الأسطورية كمخلوقات كريهة نصفها امرأة ونصفها طائر، ومهمتها سرقة الأطفال وأرواح الناس. وبالنسبة إلى اللوحة التي ذكرتها الكاتبة هذه المخلوقات موجودة تحت قدمي السيدة العذراء. (المترجمة)

أنجلو. لكنْ شيئاً فشيئاً بدأت روعة ذراع القديس يوحنا تشدني، ورأسه، وقبضة العذراء على الكتاب ـ واللون.

من الواضح أن كل فترة فنية تُهيئنا لفترة أخرى. إن نغمة الخفقان تلك التي جئتُ بها تتعارض تماماً مع هذه اللوحة. وكذلك نغمة "المنفيون".

بعد دقيقة أو دقيقتين، مع تكثيف التأثير والرؤية الكاملة خاصة للقديس يوحنا، صارت نغمة "المنفيون" مناسبة وعلى ما يرام. لم تتماشَ مع وضعية الطفل المتوثبة، ولكن ألا يأتي ذاك كنوعٍ من عزفٍ تعبيريٍ حر في الإيقاع ككل؟

كيف يصنع القليلُ من الشكل التشريحي متعةً فنية؛ شاهد *لوحة' المسيح يخطو نحو «اليمبوس»*[1]• *للفنان «أغنولو برونزينو»*.

2. أبريل معرض "أوفيزي". "الأشياء التي لا نستحسنها. في *لوحة «المعركة» للرسام «بيتر بول روبنز»* الكبيرة، تخرج ذراعُ "هنري الرابع" الممسكة بصاعقة من زاوية خاطئة. في كل مرة أنظر إليها، تصدمني بشكل غريب، وتظل تصدمني للمرة السادسة أو السابعة أو الثامنة، ولم يعد هذا مفاجئاً لي فهي موجودة وكفى. جزء من التأثير المؤلم هو أن ذراعه التي تم رسمها رفيعة بشكل سيئ، هي أيضاً في مستوى مرسوم بشكل خاطئ (بعيد جداً في قماشة الرسم عن الخط الخارجي حاد الوضوح)؛ وخصوصاً أنها تُوقف حركةَ **الرجل والحصان**. وهي إذْ تفعل، فإنها لا تُوقفها لأسباب واقعية. يمكن

1 • "اليمبوس" (Limbo) هو حيز يقع على مشارف السماء تسكنه أرواح البررة والخيّرين، الذين لم يتوافر لهم أن يكونوا في زمن الرسالة. (المترجمة)

للمرء أن يتخيل الرجل يتقدم إلى الأمام راكباً وذراعه ممدودة بشكل جانبي، و"الخروج من سياق الرسم" ليس أسوأ من خروجٍ آخر عن سياق الرسم في هذه اللوحة.

لكن هذه الذراع الممتدة بشكل جانبي تمنع العين، **وما هو أكثر من ذلك** (على الرغم من أنني لا أستطيع معرفة ماذا؛ أيْ ما أدعوها **نفسي**)، من المضي قدماً داخل اللوحة، بعكس رؤية ذيل الحصان، والساق المنحنية للخلف، واللحية التي تشبه مقدمة المركب، والأنف، والخوذة، التي تجعلني كلها أندفع إلى داخل اللوحة أكثر. إن طبيعة توقّف **نفسي** هي مِن طبيعة نغمة خاطئة، أو بالأحرى طبيعةِ فخ.

"إن المتعة التي أحصل عليها من هذه اللوحة (عندما أتوقف عن النظر إلى الذراع)، أو على الأقل من الشخص المركزي فيها، تُبيّن لي أن الأمرَ يستغرق دقيقةً فقط لتعلُّم إيقاعِ المعلِّم الفنان أو إيقاع المَدرسة الفنية؛ لأن الإيقاع يظهر في البدايةَ وكأنه رطانة غير مفهومة بعد العودة من اللوحات القديمة "بريميتفي". ومن السمات المميزة في هذه المتعة الشعورُ بقوة الدفع إلى الأمام، والتركيز المكثف، وهذا أكبر بكثير مما لدى الحصان الحقيقي أو الإنسان الحقيقي: إنها **وحدة الجهود** الديناميكية".

"يبدو أن القبول (وهو إحساسٌ معين بالسلام والوئام) لدى دخول غرفة النحت مرتبطٌ بالرسوخ، بخاصية الصرح القوي، بالحجم التكعيبي المطلق للرخاميات، ويرتبط أيضاً، كما أعتقد، بحقيقة أن قيمة شَعرِ شخوصِ التماثيل، ولحم أبدانهم.. إلخ، هي ذاتها لجهة المادة والصلابة، وأيضاً بطبيعة الحال طيات أقمشة أرديتهم".

هذا مقطع من ملاحظة طويلة كتبتها حول *لوحة أعيدَ تلوينها للرسام «فان دير غوز»*: "الكراهية لكل شيء لا ينضبط ضمن مستوى سطحٍ صحيح، وكذلك ضمن منظورٍ صحيح. أعتقد أن المنظر يمكن تصوّره(؟) لكن الأرض غير موجودة تحت الناس. العذراء والملائكة راكعون على مستوى سطحٍ أقرب ليكون مستوى شاقولياً؛ وهو يعطي إحساساً بعدمِ الراحة، قوياً جداً في منطقة الصدر... وبطبيعة الحال الرعيان أيضاً... تفاجَأ برؤوسهم مقذوفة قُطْريّاً عبر هذا المستوى العمودي نفسه. إنها ليست مسألة وضع جسدي تشريحي... بصرف النظر عن كل هذا، هناك حقيقةُ أن العينَ (وأنا) مجبَران على الدخول، ومن دون إيقاع مطلقاً، في لعبةِ غُمّيضة[1]• لا تطاق في جيئةٍ وذهابٍ إلى خلف اللوحة وأمامها. لا توجد طرقٌ في اللوحة أو داخلها، ولا شيء فيها يمكن أن يحفظ **المرءَ** في مكانه، ومع متابعتي اكتشاف عناصر جديدة - ملائكة تطير أو تجثو، وفائض من الرعيان لا داعي لهم في هذه الفوضى- هناك ضيق مؤكد..

"الرسام **هنري دوبليه** في لوحته (التي كانت تُنسب سابقاً إلى **روجير فان دير وايدن**) *"مادونا في مشهد طبيعي بُنّي»*. الأرض تحت قدميها غير صحيحة بشكل يثير ألمي، لكن القديستين راكعتان بتماسك وصلابة، وتجلسان على نفْسيهما ما يُشعر المرءَ بالاطمئنان. المنظر الطبيعي يصعد إلى الأعلى بشكل سيئ. لقد لاحظت أنني لتصحيح هذه الحقيقة أقوم بوضع عينَي بشكل طبيعي على الحاجز، وأصححه عبر جعله مسطحاً (مثل هذه التصحيحات التلقائية هي

---

1 • الغُمَّيْضَة لعبة يلعبها الأطفال بالاختباء والبحث. (المترجمة)

حقيقة غريبة في الفن)، وبعد أن قمت بتسويته في أحاسيسي، صار هذا المنظر الطبيعي قابلاً لأن أمشي عليه...".

أمدّتني زيارةٌ إلى باريس، في أبريل 1902، بالكثير من الملاحظات حول الحركة الواردة والمتمثلة في اللوحة. متحف **اللوفر**. *لوحة «قابيل وهابيل»* للفنان "بيير بول برودون". "عند النظر إلى هذه الصورة (المليئة بالناس الجميلين)، لاحظت أنني لم أُوَفّق أبداً إلى بناء فكرة تكوينية لأي شيءٍ فيها، ولا حتى للجسد الميت. أحاول الدخول فيها، لكن أثناء القيام بذلك، تأسرني حقيقةُ أن الأشخاصَ، على الرغم من عدم بروزهم من اللوحة - موجودون داخل إطارها - **لا يزالون في مقدمةِ ما تفترضه عيني أنه اللوحة**. ولا يمكنني الالتفاف حولهم في المنظر الطبيعي الذي تفصلهم عنه مساحةٌ حقيقية مليئةٌ بهواءٍ مرئيّ لضوء القمر، وكلما نظرتُ هناك **أراهم يقومون بهذا؛** فقابيل دائماً يقوم بفعل الجري - بحيويةٍ في هذا الفعل- والسيدات المنتقمات دائماً يقمنَ بفعل التمدد والطيران والقيام بذلك! مهما نظرتُ لا آلفُ هذا المشهد ولا أعتاده ولا حتى قليلاً. دائماً ما أجد بعض الدهشة لدى رؤيتي لهم منهمكين بهذا الفعل.

وبالمثل، الطائر المغرّد الصغير في لوحة "برودون" يميل دوماً برأسه، وينفخ دوماً فتحات أنفه، ويَصِرُّ عينيه: دائماً ينجذب انتباهي بحضوره الصغير الأقرب إلى التنويم؛ وأنا أتنكّد.

"هل هو مزاجٌ يخصني؟ ولكنني أجد أيضاً *مدام «جوزفين بوارنيه»* في اللوحة تقوم بحركتها بغرابة؛ حركة انزلاق وحركة استناد، في كل مرة أنظر فيها؛ وأغصان الشجر أيضاً تقوم بحركاتها، حركات دفع إلى الأمام".

أستأنفُ ملاحظاتي حول **الاستحواذ الإيقاعي**، والإيقاع والحركة في خطوط اللوحة؛ مع الإشارة إلى حالتي الإدراكية والجمالية.

7 ديسمبر 1902. معرض "أوفيزي"، فلورنسا. "أمشي على طول السلالم، وأصعد إلى أعلى الدرج، وفي المعرض أجد نفسي في حالةِ خفقانٍ طفيف، وبعض الإحساس بالاستعجال وبلحنِ- الحركة السريعة في سيمفونية بيتهوفن على سلم دو الكبير. بالمصادفة، حطّ بي المقامُ أمام *لوحة «تحرير أندروميدا» للفنان «بييرو دي كوزيمو»*، ووجدت أن من المستحيل تماماً النظرَ إليها بينما تلك النغمة (أتتني تلقائياً) والإحساس بالعجلة يتواصلان. أتذكر أحدهم عندما قال إنها مثل لوحات "ليوناردو" المبكرة، وأتمسك بهذه المقولة في هذه المسألة. بالتفحص التدريجي، ومن نقطة النظر هذه، أجد علاقةَ تآلف مع أجزاء صغيرة في اللوحة وليس معها ككل. (ملحوظة: بينما أكتب هذا ولا **أنظر**، تعود تلك النغمة لكن من دون تحريض على الاستعجال) بالتأكيد أرى أفضل بكثير لو تخلصت من تلك النغمة. إنها تبطئ كلَّ حركة اللوحة، فالحركة تكون سريعة بشكل مذهل عندما لا يكون اللحن موجوداً (الذي يعود مرة أخرى أثناء الكتابة).

أعني بالحركة السريعة في هذه اللوحة أن "فرساوس" مثلاً يتقدم عبر الهواء، ويدور حول نفسه عندما يكون على ظهر الوحش، ويعود بسرعة كبيرة وإن كانت مدروسة تماماً. كما أن الحشد الصغير من الأشخاص السخفاء يتجمعون بسرعة كبيرة حول "فرساوس"، ويتحركون بسرعة -تقريباً بشكل مفاجئ. الناس لا يفعلون شيئاً بالآلات الموسيقية، وأولئك الذين يبكون على الأرض هم أيضاً **سريعون** جداً. أفترض القول إن حركتهم تبدو كأنها حركة عابرة

وجديدة؟ بطبيعة الحال، كل هؤلاء الناس يقومون بإيماءات **عابرة**، حتى "أندروميدا" المسكينة المقيدة تنحني بسرعة مُشيحةَ بعيداً عن الوحش الذي يشخر بغضب، ولا يمكن للبائستين العاريتين الباعثتين على الأسى الباكيتين بين ذراعي بَعضيهما أنْ تبقيا هكذا طويلاً. الشخصيات الصغيرة في أقصى الخلفية (وهي ربما حاسمة) كلها تسرع.

هذا يجعل الصورة **مثيرة للاهتمام** لكنها مرهِقة. هناك جبل، بالمناسبة، يتراجع حرْفياً، وأعلاه يتعدى على التوازن في الدقيقة التالية ويتسبب في اختلاله... هذه اللوحة، التي أتحاشاها دوماً، هي لوحة مجنونة إلى حد ما بذاتها، بغض النظر عن الوحش.

لوحة ليوناردو غير المكتملة. انطباع مختلف تماماً (واضحٌ أن النغمة لا تعمل هنا، وهي خارجة عن سلم المقياس). اللوحة سريعة؛ وفي الواقع بعض الأشياء رائعة للغاية (كاليد المرتفعة، وإيماءة الملك وهو يظلل عينيه بيده)، وكذلك ذراع الطفل الممتدة. ولكن لا يوجد شيء انتقالي على الإطلاق. هؤلاء الأشخاص يوازنون بعضهم بعضاً مثل خطوط نافذةٍ قوطية. في الواقع، التأثير الكلي قوطيٌّ جداً: مثير وصافي الوضوح ومثير للاهتمام ويمسك بالمرء في مكانه.

فوق كل شيء هذه اللوحة **في كليتها** هي في أعقد درجات التركيب. وستستمر هذه الحركات المتوازنة إلى يوم الدِّيْن موجودةً دوماً. إنها موسيقى العوالم، حركة الشمس في أغنية رؤساء الملائكة في قصة **فاوست**...



بالتأكيد لا أشعر بأي ميل إلى محاكاة أي منهم؛ في الواقع كلما نظرتُ قلّتْ قدرتي على فصلهم بعضهم عن بعض.

بالعودة إلى الأشخاص السخفاء في لوحة "بييرو دي كوزيمو"، من المؤكد أنني أشعر بميل طفيف إلى محاكاة شخصياته المنفصلة، المنفصلة جداً. يمكنني تخيُّل أنّ الحركةَ التالية (التواء خصر "فرساوس" وساقيه، و"أندروميدا" بإيماءتها كأنها ستستفرغ أحشاءها) مثيرة للاشمئزاز.

لوحة *«البشارة» لليوناردو* (؟). من المؤكد أن اللحن لا شغل له هنا. أشعر أن الملاك لديه نغمة، لكن لا يمكنني العثور عليها. من الواضح أن الكلام المتقطع للناس المحيطين فات أوانه (خارج إيقاع الموسيقى) بالنسبة إلى الملاك. الحركة سريعة، لكنها **مستقرة** بشكل أخّاذ في ذلك الملاك الراكع، الذي يبدو لي واحداً من أحلى الشخصيات وأجملها. إن ما هو سريعٌ هو **الزمن** الفعلي (الإيقاع الموسيقي) لوجهه الجانبي، لتموج شعرِه، لربطات ثوبه؛ يحدث شيءٌ سريعٌ في الموضع الذي يلتقي فيه خطُّ عينه بخط وجهه الجانبي وحاجبِه الذي بالكاد يَبِيْن.

"هذا الملاك قوي العاطفة بطريقة رائعة للغاية، بمعنى أنه مليء بما هو أكبر من الحياة؛ لكنْ ليس هناك ما هو أكثر هدوءاً وإنسانيةً من تحيته. هنا أشعر مرة أخرى بتلك الخاصية القوطية، ولكن مع عاطفة أبلغ".

12 ديسمبر. معرض "أوفيزي". "عند صعود الدرج (من دون خفقان) اكتشفتُ نغمةً في رأسي أغنيها فعلياً أو أصفّر لحنها. أعتقد

أنني اكتشفتُ وجودها عندما قلت لنفسي إن عليّ البحث في مسألة اللحن. هي نغمة سريعة من سوناتا "موزارت". النغمة تتواصل، وأعتقد أنها تواكب نبضات قلبي المتسارعة قليلاً. أمشي بسرعة وأتوقف عند *لوحة «مادونا والقديسين» للفنان «أليسيو بالدوفِنيتّي»*. علمت أنني أحببتُ اللوحة، وفوراً دخلتُ في تفحصٍ غير متعمق. تأتيني المتعة فجأة لدى تبيُّنيْ القفازات البيضاء للقدّيس الملتحي، ثم أبدأ في رؤية النقش النافر وأدخلُ **داخل** اللوحة. الضوء سيئ؛ لا أستطيع رؤية كل شيء جيداً. أسعَدُ بالرجل الملتحي وأسعد سعادةً أكبر بالقديس "لورانس" ولباسه الجميل للغاية وبوجوده المسطَّح لكن المتين. أنا قلقة شيئاً ما بسبب علاقته الخاطئة فراغياً بالرجل الملتحي... القديس "أنتوني" (على الرغم من أنني نظَرْتُه في الحال) ليس من السهل النظر إليه بسبب أنه خالٍ من المتانة.

أثناء ما كنتُ أنظرُ فقدتُ اللحن، ولا أستطيعُ تذكره. نشأ لحنٌ آخر-شيء ابتدائي لا بد أنني سمعتُه صفيراً في الشارع كزقزقة عصفور. لا يمكنني إخراج النغمة من ذهني أثناء النظر. يبدو لي أنه لِكَيْ أرى هذه اللوحة عليّ أن آتيْ بحركة مثل رفع قبعتي قليلاً وشدّ جِلدة رأسي وحاجبيّ؛ وإلا فاللوحة ستكون دائخةً تَحوم. بالمناسبة، يمنحني اللون الليلكي والقرمزي متعة حية رائقة البرودة، كطعمٍ متذَوَّق".

«كوزيمو روسيلّي، لوحة «سجود المجوس». يجذبني اللون. لا أرى اللوحةَ جيداً إنْ لم أرفع القبعة وأشدُّ جلدةَ رأسي. لا أستطيع هكذا أن أضع عينَي عليها وكفى. (مثلها مثل لوحة الفنان "بالدوفِنيتّي": أيْ موجودة فوق مستوى العين). هذا اللحن كزقزقة طيور الشارع مستمرٌّ. لقد استبدلته بإحدى مقطوعات موسيقى **المازوركا** "الفريديرك

شوبان"، وأعتقد أن الأمر لم يُفلح بل ازداد سوءاً... لا أكره اللوحةَ، وذلك فقط بسبب لونها الدافئ. جميع الناس فيها أغبياء ومبتذلون. مسطحة مثل رقاقة بسكويت، ولا عبور إلى داخلها ولا حتى للمنظر الطبيعي. لماذا لا أكرهها أكثر؟"

"أنا ببساطة **لا أستطيع، ولن** أنظر إلى "ملائكة" مدرسة "**أنطونيو** دل پولايولو". لقد أوقفتني *لوحةٌ مجهولةٌ للعذراء والطفل، بأسلوب مدرسة «توسكانيا»*. تَشابُه السيدة العذراء مع شخصٍ ما، بادئ ذي بدء، يصدّني عن اللوحة، ثم يجذبني. أنا مندهشة كيفَ أنني وجدتُ اللوحةَ جيدة للغاية. على الرغم من أنني أشعر بالقلق قليلاً من **فعل** الطفل **بالملاطفة والعناق** و**حب** ذلك كثيراً ومعاودته (على غرار "برودون") وببطء؛ وأنا أكره أن تلتقطني عيناه. لكن الهواء والفضاء يسعدانني... اللحن قد هدأ. لا يتماشى مع اللوحة، ولا مع "شوبان" أيضاً. أعلم جيداً أنني لن **أتذكر** أنني أُعجِبتُ باللوحة".

"أنا متعبة، لا أستطيع الاستمرار، أشعر بالملل من تعاقب اللوحات، كما هو الحال عندما لا يرغب المرءُ في التحدث إلى الناس أو أن يحدّثوه... عند النظر من النافذة، هناك إعفاء وراحة من عدم التركيز.. كيف يسير كل هؤلاء الناس خارج إيقاع الزمن إلى الأبنية، وغيرها، وإلى الطبيعة. ما يمنحني فكرَتي عن الزمن هو حركةُ التموج الرائعة على صفحة الماء، والألوانُ الرائعة. حديث الناس أيضاً خارج الزمن".

"غرفة مدينة البندقية **فينيسيا**. أنا متعبة، أشعر بالملل، غير راغبة في النظر إلى أي شيء. إيقاع الخطوات بتنوعها واختلافها، والنظرات، وهذه الحوائط المزدحمة بلا صلةٍ، تؤثِّر فيّ كما تؤثر فيّ

زحمةُ الناس. أعتقد أن بقعةً لونيةً صافية ستُحيني (كل ما حولي مظلم ودخانيّ)".

"نعم، يمكنني أن أنظر بسرور إلى لوحة "صوفونِسْبة" للفنان "باولو فيرونيزي"[1]*؛ حتى إنني أشعر بسعادة كبيرة، وأعرف أنها مادية بشكل ما، وتتموضع في فمي تقريباً. أحب هذه الصورة كثيراً، على الرغم من أن الرَّجلين بحركتهما المتناظرة المتكررة يضحكانني، وأيضاً يضجرانني؛ لكن الأمر يكمن في البلاهة الشديدة؛ أيْ حالة اللاشيء إطلاقاً، اللامبالاة لدى الجلاد والضحية. أنا لا أقوم بتحريك جلدة رأسي. لدي لحنٌ، جملة موسيقى من موزارت أو بيتهوفن. اللحن على ما يرام - يبدو أنهما **يتكلمان** مع اللوحة.

"هل دائماً لديّ ألحان تتسكع معي بغفلةٍ ودونما عِلمٍ مني؟".

"لوحة 'فلورا' للفنان 'تيتيان' تستولي عليّ. نظرتها، إيماءتها، طيات ثوبها، كلها تجرجر المرء إلى الداخل. ليس لدي رغبة في التربيت أو اللمس أو التقبيل، لكن هناك ابتهاجاً بالحياة، الحياة النظيفة والدافئة، كما يتمنى المرء لنفسه لو كان في مكانها. بطريقة ما هي جذابة جسدياً - لا، لو كان رأسها مائلاً فلن تكون كذلك. جملة الموسيقى السابقة لبيتهوفن أو موزارت تتدخل وتُشوّشها. لماذا أشعر بالسعادة نفسها وأنا أنظر الآن إلى النهر؟ لوحة فلورا تجذبني مثل ذاك الماء".

---

1 * "باولو فيرونيزي" (Paolo Veronese) رسام إيطالي يُعَد أحد زعماء مدرسة البندقية. ظهرت معظم رسومه عند نهاية عصر النهضة الإيطالية. كان اسمه الحقيقي "باولو كالياري"، إلا أنه لقب بفيرونيزي لأنه ولد في مدينة *ڤيرونا*. ولوحات "صوفونسبة" تعود إلى امرأة من نبلاء قرطاجة شربت السم كي لا تتعرض للمذلة بانتصار الرومان على بلدها. للأسف لم أعثر على اللوحة. (المترجمة)

18 ديسمبر. معرض "أوفيزي" للوحات. "يوجد مسبقاً في الشرفة أدناه لحنٌ، أفكر قليلاً في سيمفونية بيتهوفن. أصعدُ إلى الطابق العلوي بسرعة؛ خفقان بسيط، لكن اللحنَ لا يزال موجوداً. (ملحوظة: لا ينتج اللحن عن الصعود إلى الأعلى أو عن الخفقان) يزعجني غيابُ الضوء في *لوحة «تريبيونا»*[1]•، وأنا غير راغبة في النظر إلى أي شيء. أجد أن تلك العادة تجعلني أقوم بمحاولة في *لوحةِ «فينوس» للفنان «تيتيان»* (حيث فسحة في المكان وأشكال شخوص في الخلفية). اللحن مستمر بقوة، والخفقان واضح تماماً. أول شيء يمكنني النظر إليه دون جهد (ما عدا جهد البداية) هو الخلفية.

أذهب إلى النافذة. العمود، الأواني، الشجرة في الخارج تجذبني. لا أجدني أهتم بالنساء رغم أن الحمراء لطيفة. ربما أحاول من خلال تلك النافذة الهروب من اللوحة؟ لا أستطيع العودة إلى نفس لوحة "فينوس"، وأجدني أُقلع عنها دون جهد. لا! لقد تمكنت أخيراً من رؤيتها، والسبب هو فتح عينيّ على وسعهما، وشدّ جلدة رأسي أو القبعة (نظاراتي ليست طليقة بل ترتكز على أنفي) والتنفس بصعوبة من خلال أنفي وفمي، لكن الجهد كبير للغاية.

لوحة «مادونا ديل كارديلينو»[2]• *للفنان «رَفائيل»*. "اللوحة قريبة من العين، وتُرى بطريقة أكثر وضوحاً، لكنّ قلةَ الضوء مقلقة[3]. من

---

1 • اللوحة "تريبونا" من عمل "يوهان زوفاني" (Johan Zoffany). اللوحة هي رسمٌ للقسم الشمالي الشرقي من معرض "أوفيزي" في فلورنسا، إيطاليا. (المترجمة)

2 • (Cardellino) "كارديلينو": تعني بالإيطالية طائر الحسون. (المترجمة)

3 تحتوي مذكرات يومياتي في معارض الفن منذ عام 1904 على أدلة تفيد أن الإضاءة السيئة غالباً ما تكون سبباً لعدم الاستجابة الجمالية، تقترن على وجه الخصوص بالاكتئاب العام من الطقس المظلم.

الواضح أن اللحنَ الذي أستحثه خاطئ. هناك إغلاق لفتحتَي أنفي، وصعوبة في التنفس، وعيني تنجذب أولاً إلى خلفية اللوحة. ثم لا أجد قبولاً ولا رغبةً في النظر إلى رأس العذراء والطفل وما هو دون مستوى عينَي. بمجرد أن تتم رؤيتها سيتم التعرف عليها بشكل أفلاطونيّ على أنها مُبهِجة. أنا أبتعد وأتخلى عنها.

"**الغرفة الكبيرة للّوحات بأسلوب مدينة توسكانيا**. يُحدث الضوءُ فرقاً كبيراً. لوحة "القديس سيباستيان" للفنان "سودوما". يبدو أن فتح الفم يمنع التركيز. فقط بعد دقيقة واحدة من الدخول في اللوحة أستطيع الرؤية دون التنفس بضيق. أعتقد أن هذا يعني أن الأمر يستدعي جهداً، لا أكثر ولا أقل. وبعيداً عن الولوج إلى داخل مشهد الطبيعة، ألاقي بالمطلق صعوبةً كبيرة في النظر إليها. أذهب مباشرة إلى رأس القديس سيباستيان، وأتوقف قليلاً أسفل السهم. الجزء السفلي من الجسم لا يُحتمَل، فهذا الجمود المفاجئ بعد ذاك الجذع المُتلوِّي يغيظني، والقدمان خارجتان عن مستوى السطح الملائم. كما أن الذراع أيضاً "ميتة"- فروع الشجرة من ناحية أخرى لديها الكثير من الحركة أكثر من الرأس. أما بالنسبة إلى نزول الملاك، فسرعته هائلة، وليس لها علاقة البتة بسرعة القديس. هل هذا التنافر في وتيرة التقدم (التساؤل ينسحب أيضاً على لوحة "برودون"؟) هو الذي يمنحني إحساساً لا يطاق بعملٍ يواصِل التكرار؟ هذا محتمل جداً؛ فالمرء يتوقف عن متابعة وتيرة الملاك ليتحقق من وتيرة "سيباستيان" **والعكس بالعكس**. القديس بطريقته البطيئة أيضاً متقطع الوتيرة بهذا التناوب بينه وبين الملاك. في حين أن كل شيء

في *لوحة الكرتون*[1]• *لليوناردو دافنشي* **يسير بالوتيرة نفسها**، وليس لدى المرء أي إحساس باللحظية؛ أيْ بحالة لا تدوم إلا للحظة مع ترقبٍ لما بعدها. هذه الملاحظة مهمة في حال صحتها.

"أتوقف بشكل آليّ تماماً أمام لوحة كبيرة "مادونا والقديسين" للفنان "فيليبو ليبّي"[2]•، التي لا أعتقد أنني نظرتُ إليها بشكل حقيقي أبداً. الصعوبة شديدة لأن العمارة والأشخاص جميعاً معلقون باتجاه شخص مدعوم جيداً من السانِدين الذين يُميلون اللوحةَ إلى جهة الأمام. ولكن بمجرد أن تغلبتُ على هذا العائق، أجد قدراً كبيراً من الرضا -نوعاً من التهدئة- يرجع جزئياً إلى عدم وجود أحد يشدّ عينَ المرء إليه، ولا حتى القديس يوحنا، وهو ينظر **إلى الخارج** بشكل ملحوظ، بل بشكل أساسي إلى وحدة الوتيرة في اللوحة، وهي وتيرة بطيئة جداً، واهنة، لكنها متناسقة ومتناغمة. حتى الملائكة، وإن كان فعل القدمين والأرجل في غاية الفورية، إنها متزنة وتنثر أزهاراً، أوه، ببطء شديد! اختفت النغمة مني؛ اللحن -بحثت عنها ووجدتها- هل هي نفسها؟ نعم-وهي سريعة زيادة على اللزوم".

"أمضي إلى لوحة ليوناردو (؟) "البشارة"، ترافقني عاطفة إعجاب واضحة، ولهذا ربما أشعر باستمتاعي بها فوراً. (طالما أحببت أشجار السرو والمناظر الطبيعية المقترنة بهذه اللوحة لسنوات). أمضي إلى الخلفية، ثم إلى شجرات السرو، وأعود في الحال الى الملاك.

---

1 • لوحة الكرتون للعذراء والطفل مع القديسة آن ويوحنا المعمدان هي رسمٌ لليوناردو دافنشي بالفحم وطباشير الأسود والأبيض على ثماني أوراق ملتصقة بعضها ببعض. (المترجمة)

2 • لم أعثر عليها. (المترجمة)

"تلك النغمة هي الآن **بطيئة** جداً. يمكنني أن أنظر وأستمتع بالتنفس بشكل طبيعي، دون جهد، وأتجول في اللوحة بروح متمهلة دونما عجلة. أنا أتحاشى السيدة العذراء؛ لأن (1) من المستحيل أن أراها وأرى الملاك معاً إلا من مسافة بعيدة؛ (2) بسبب الجدار الذي أكرهه؛ (3) بسبب اللون الخام. أتراجع إلى منتصف الغرفة -انظر إلى اللوحة بكلّيتها - أعجوبة، معجزة! أصبحت العذراءُ النصفَ الآخر الرائع من الجملة، وتسير هي والملاك معاً بعد كل شيء بوتيرة متناغمة. أو وتيرات؟ أو ربما أشجار السرو تمسك بأحدها؟ لكن **سرعةَ الإيقاع** كبيرة للغاية، حتى في قمم شجرات السرو".

"هذه اللوحة رسمها رجل عظيم، عظيم جداً، وإلى جانب هذا هو **بعيد النظر** جداً؛ لأن الجدار لا يدخل في المنظور إلا عندما أكون في منتصف المسافة. ربما تكون مسألةُ بُعدِ النظر هذه فحصاً فظاً للتأليف الفني من الناحية الميكانيكية. هذه اللوحة ساحرة، حتى من الموضع الذي يضيع فيه التفصيل (يساعد على ذلك اليوم المعتِّم)".

"عكس هذه اللوحة هو بالتأكيد *لوحة «البشارة» للرسام «بوتيتشيلي»* (تُنسَبُ على ما أعتقد إلى "رافايلينو ديل غاربو"). يوجد فيها، إلى جانب السرعة، عنصر **المفاجأة**؛ وبطبيعة الحال من الناحية التشريحية الإيماءات لحظية وغير مستقرة. ولكن لا يوجد فيها شيء من ذاك الشعور الموجود لدى "برودون" (أيْ ليس فيها حركات متكررة مفاجئة)؛ فالملاك قد يَسقط على ركبتيه، وتدور السيدةُ ملتفّةً بسرعة إلى الأبد، كالأشخاص الموجودين على جرة

الفخار الإغريقية التي وصفها الشاعر "جون كيتس"[1]، وذلك لأنهم يفعلون ذلك بالوتيرة نفسها. أما الشجرةُ في اللوحة فإنها تعطي الحسَّ العمودي المطلوب في اللوحة.

لوحة "مادونا كارديلينو (طائر الحسون)" للفنان "رَفائيل". هذه الصورة متراصّة أكثر من لوحة ليوناردو، وهي مربعة وليست مستطيلة، ومن ثم يمكن رؤيتها أقرب بكثير، علماً أن كل شيء فيها أكبر.

"بطبيعة الحال، يتم ذبح الصور ببساطة في مسلخ معرض اللوحات، وذلك عن طريق تعليقها بشكل متهور فوق مستوى العين وتحته؛ فلوحة "مادونا طائر الحسون" معلقة بطريقة لا أجرؤ بها على أن أعلّق حتى لوحة رسمها أحدُ الهواة.

ومن هنا، لا عجب أن يكون النقدُ الفني كله خاطئاً عندما نقف في مواجهة خط تثبيت اللوحات، فننظر إلى اللوحة من مستوى أسفل جيوبنا، أو من مستوى يقع عند حافة قبعاتنا! بطبيعة الحال، لوحة رائعة، مثل لوحة ليوناردو، لن تكتمل رؤيتها إلا بعد عدة مرات، ساعتئذٍ ستمتلكُ اللوحةَ بكليتها، وتمتلك أيضاً هذه التفاصيل الرائعة. هذه الأشياء مجعولة في اللوحة لأجل أن تعيشَ معها على رِسْلك، لا لِتُحدث فيكَ انطباعاً **واحداً** يَقرَعُك قرعاً! أيْ ليس مِن مرةٍ واحدة بصورةٍ بصريةٍ تقرع مخّكَ ببصمةٍ مثل ختمٍ على شمع. مسألةُ هذا

1 أيها الشباب تحت الشجر لن تنقطعوا
عن سماع أغنيتِكم أبداً، ولن تَعرى تلك الأشجار،
أيها العاشَق الجريء لن تحصل أبداً، أبداً، على القبلة
التي تنتظرها رغم اقترابك من مُناك؛ لكنْ لا تتحسر،
رغم أنك لن تحظى بنعيمك، فالمرأة التي تريدها لن يذوي جمالُها أبداً،
سيظل حبك لها أبدياً، وستظل هي جميلة إلى الأبد!

الانطباع القارِع تأتيني، كما أتصور، بوجود أشياء ككنيسة **سيستين**، حيث من الجليّ أنك **لا تستطيع** الاقتراب أكثر. كيف فصلنا بشكلٍ مطلق بين الفن والحياة التي نعيشها!".

24 ديسمبر. منحوتات عصر النهضة في متحف "بارجيلو" (Bargello). "(لقد توصلت إلى التحقق من صحة نظرية مفادها أن رؤوسَ التماثيل للفنان "دوناتيلّو"[1]• تبدو كأنها تتنفس من فتحات الأنف أكثر من تلك المنسوبة إلى الفنان "ديسيدريو دا سيتينيانو". أجد أنني أحمل نغمةً؛ جملةً موسيقية من موسيقى المؤلف "دومينيكو سيماروزا"، وهي يقيناً لا تتوافق مع *"جاتاميلاتا»*[2]•، وتمثال *«القديس يوحنا» للفنان «دوناتيلّو»*. أجد في التمثال الأخير حياةً باستثناء ساقه. تبدو هناك حياةٌ سريعة بشكل استثنائي، قدرٌ كبير من الضغط".

19 يناير. معرض "أوفيزي". "أصل على عجل واضطراب من البرد القارس. نغمةٌ لا تعدو أن تكون "عَدّة" اثنتين، ثلاث، أربع، لإيقاع (أعتقد لسيمفونيةِ **هايدن**) موجودٍ مسبقاً في الرواق. تستمر النغمةُ في الطابق العلوي الذي أدخل فيه بخفقان كبير. من خلال فستان ذهبي رائع لفنانٍ **توسكانيّ** مجهول الهوية (من سيينا)[3]•، أنظر بسهولةٍ إلى الكل باستثناء ثوب العذراء وطياته المعاد تلوينها بشكل مبهم.

---

1 • "دوناتو دي نيكولو دي بيتو باردي" (Donato di Niccolò di Betto Bardi). (المترجمة)

2 • أحد الأعمال العظيمة التي أنشأها "دوناتيلو" أثناء وجوده في "بادْوا" كان تمثال الفروسية "جاتاميلاتا"، والاسم يعني "قطة معسولة". (المترجمة)

3 • "سيينا" (Siena) هي مدينة في منطقة "توسكانيا" الكبرى. (المترجمة)

الإيقاع موجود لكنه يتضاءل. أشعر بالملل. بشكل عام، أهتم بالنظر فقط إلى ما هو مُذهَّب، وأنا منجذبة جداً إلى الثوب نفسه... أشعر بجاذبية الذهب المزخرف المنقوش واللون الداكن. تغيَّر اللحنُ فجأة، لكن لا يزال 4 "عَدّات"، شيءٌ قريب من ختام جملةٍ موسيقية في سيمفونية. اللوحة بعيدة جداً عن أن تكون قد أُنتِجت باللون الأزرق نفسه الفقير جداً كالموجود في لوحات "لورنزيتّي"[1]؛ حيث أؤجل فحصَ أدائها الداخلي حتى أرى تلك اللوحة. أحاول نغمات أخرى مختلفة، لكنها جميعاً تجعل الرؤية أكثر صعوبة. اللوحة **خارج الإيقاع الزمني** بشكل تتفرد فيه، والعينان مزمومتان بعنفٍ، تحدّقان في اتجاهات مختلفة.

"روعة *لوحة «سيمونِه مارتيني»*، التي أشاهدها (لأول مرة) من الجانب الآخر (كما هو مقصود على الأرجح)، تجعلني أشهق حرْفياً؛ إذْ لن تركِّزَ على الوجوه بل ستذهب إلى تلك السماء الذهبية. يبدو هذا البهاءُ، من دون نظارتي وعلى بُعد مسافةٍ، أعظم. بالنسبة إلي أخاذٌ. ليست المسألة مسألةُ ذهب، بل إنها **الحيويةُ النابضة** للصور الظِّلّية الحادة الرفيعة كسهم، حيويةُ الأطراف المستدقة اللَّهبية، ونهايات الإطار (كالبهاء المُبهِر للملائكة-السنونو بذيولها الممتدة، والخطوط السريعة الشوكية في المزهرية).

1 • كان "أمبروجيو لورنزيتي" رساماً إيطالياً من "المدرسة السينية للفنون". رسم لوحة "الحكاية الرمزية للحكومة الجيدة والسيئة"، في "القاعة التاسعة" في مجلس مدينة "سيينا". وكان أخوه الأكبر الرسام "بيترو لورنزيتي" .(المترجمة)

يبدو لي أنه نادراً ما يتولد لدي مثل هذا الشعور بالحركة السريعة التي تشبه اللهب. **يبدو لي** أن الشعور كما لو أن ذاك البهاء في الملائكة، ذاك الإطار، لديه حقاً حركة مثل حركة اللهب.

ما لا أستطيع أن أفهمه هو أن اللحن الذي يبدو بليداً بعض الشيء (لكن يؤدي ربما إلى شيء يُدوِّم كالدوامة، على ما أعتقد) يتواصل في كل مرةٍ أرفع فيها عينيّ عن تلك اللوحة. خفقان طفيف، تنفس سريع مع إغلاق الفم. لا بد لي من القول إن لدي شعور بالإثارة إلى درجة أنني **عندما أرفع عيني** عن اللوحة، تبدو الزخرفة العربية الأرابيسك في السقف في حالة حركة. رجل يمشي بسرعة كبيرة وحذاؤه يُصدر صريراً، لكنّ حركته **بطيئة** بالمقارنة باللوحة؛ يمر أشخاص آخرون بسرعة، لكنهم أيضاً بطيئون مقارنة بها. أعتقد أن السرعة المبهِجة هي نفسها كالتي في داخل كاتدرائية قوطية فرنسية جيدة.

أنظرُ إلى تمثال *«الرياضي الذي يحمل الجرة»*، وهو قطعة قديمة رائعة بالتأكيد، لكنه أبطأ من لوحة الفنان "مارتيني" وإطاره، رغم أنه أسرع بكثير من الناس الذين يمرون بقربي مسرعين. أمشي عشرين ياردة بخُطا ثابتة متوسطة، وأتوقف أمام تمثال رامي الرمح "دوريفورس". أندهش لأنني أكتشف أنه ليس أبطأ بطريقة تُذكَر من لوحة "مارتيني". ما زلت محتفظة باللحن نفسه.

التمثال النصفي الروماني الرديء بجواره يهتز، وأشعر أنه أسرع بكثير، بكثير؛ خارج مسار كل شيء، بما في ذلك اللحن، لكنه يخرج عن المسار في سلسلة من الهزات. يمر بجانبي رجل يمشي سريعاً. ولكن، رغم ذلك، إنه أبطأ من تمثال "دوريفورس"، ربما لأنه يمشي **عابراً عيني**؛ أنا لا أتبعه، وليس لدي أي شعور بالنشاط المرتبط به

مقارنة بتمثال "دوريفورس". ألاحظ السعادة الفورية والرائعة لهاتين القطعتين الفنّيتين من العصر القديم. هل ساعدتني لوحة "مارتيني" في الدخول إلى داخلهما؟ هذا يوم مشرق للغاية".

19 يناير. اليوم نفسه. "بالنظر إلى الأشخاص في ساحة الكاتدرائية "بيازا ديل دومو"، أثناء الانتظار في متجر المطاط، أدهشني أن الحركة التي نلاحظها في الناس (وفي الخيول... إلخ) تنضوي في فئة مختلفة تماماً عن تلك التي نشعر بها في الأعمال الفنية. كل أفكارنا عن السرعة هي أفكار نسبية وتقليدية بطريقة ما؛ رجل أو حصان يسير بسرعة **بالنسبة إلى** رجل أو حصان. ولكن ليس هناك **شعور** بالسرعة. الأمر بالأحرى هو محاكمة عقلية؛ **لا بدّ** أن هذا الرجل أو الحصان يتحرك بسرعة لأنه عبَر أمام أعيننا (أو عبَر مساحة معينة) في مدة كهذه من الزمن. لا يوجد **إحساس بالحركة**. الشيء الوحيد الذي منحني إحساساً بالحركة هو الحركة الاهتزازية لطيور الحمام وهي ترتفع، وكذلك دوران العجلات. لماذا؟".

26 يناير معرض "أوفيزي". "أسير وشيءٌ من وصلة موسيقية راقصة "لهايدن" (Haydn) تستمر معي رغم اختلافها عند صعودي السلالم بسرعة. إنارة الضوء جيدة، لكن يعتريني نفورٌ عام. أسير بسرعة في الممر قلقةً من السيقان المتصلبة للتماثيل وحملقة العيون في الرسومات. أتوقف عند لوحة الرمزية المقدسة للفنان "جيوفاني بيلّيني". هذه الصورة معلقة بشكل منخفض جداً، ومن ثم إن الأرضية تحت عيني دائماً، وأشعر بها تحت صدري.

"يبدو من الغريب أن الأرضية المطلية في انخفاضها لا تمنح إحساساً كبيراً بأنها تحت مستوى القدمين، ما يُظهر موضعَ أقدامنا في

أعيننا. أجلس حتى أكون في المستوى الأخفض قليلاً. ولكن حتى في هذه الحالة، لا أتبع أنساق الأرضية للدخول. أذهب إلى منتصف اللوحة تقريباً، فوق رؤوس الأشخاص. أتْبع الماءَ في الخلفية (الذي لا يؤثر فيّ بَعْدُ على أنه ماء) **وهناك** أبحث حولي، بيوتٌ وصخورٌ وسماوات. ثم أعود إلى نفسي -إذا جاز التعبير- وأنظر إلى وسط المسافة، إلى الكهف وحيوان القنطور[1]• على الجانب الآخر من الماء. فقط بعد ذلك يمكنني أن أنظر إلى مقدمة اللوحة والأشخاص فيها لأجد أن من المستحيل جملةً اعتبارُ هذه المقدمة ككل مكتمل. ولا يمكنني أن أنظر بشكل مُرضٍ إلى أيّ شخص أو مجموعة أشخاص مطولاً، على الرغم من أن **الخط العام** لكل واحد منهم مرسوم بشكل واضح وممتع. أنا قلقة كمن يشاهد كرات بلياردو لم تصل إلى هدفها بَعد.

الأرضية ليست تماماً تحت أقدام الأشخاص؛ فالذين لا يتكئون على حافة الحاجز يبدون كأنهم يجب أن يُثبَّتوا عليها كي يحافظوا على استقامتهم. الأطفال بالنسبة إلي كأنهم مثبتون في أخاديد وأثلام؛ لا يمكن لهم أن يتخذوا وضعية أخرى على تلك الأرضية. من الأسهل على المرء أن يمشي على تلك المياه أكثر من تلك الأرضية. أعتبر أننا لن نتوجه إلى تلك الأرضية المبلَّطة إلا بعد استكشافنا الخلفية؛ لأننا في العادة نستكشف المسافةَ الوسطى وما خلفَها، وليس الأرض تحتنا.

---

1 • القنطور (Centaur) في الأساطير اليونانية هو مخلوقٌ جزؤه العلوي جسم إنسان والسفلي حصان. (المترجمة)

عندما أقف قريبةً جداً من اللوحة تصبح جميلةً بشكل رائع. أهملُ تلك الأرضية المبلَّطة تماماً؛ أو لنقل إنها تأخذ وضعيتَها بطريقةٍ مسليةٍ وبالكاد أشعر بها. الأشكال الأمامية تصبح على ما يرام وهي تُرى من الأعلى بطريقة البالون. الإحساس هنا كأنك تنظر من شرفة. انعكاسات المياه، والقرية في الخلف، والسماء، تصبح هي الأساس. الآن الأرضية تحت الأطفال **مسطحة تماماً**".

"*لوحة «إستير» للرسام «فيرونيزي»* معلقة عالياً على جهة اليمين. أسير مباشرة على **مسار** السيدة في اللوحة، وأمسكُ "أحشويرُس[1]•" بلباسه الأحمر منحنياً بشكل جانبي، وأنجذب إلى السماء المفتوحة فوق الحاجز. يبدو أن انحناء الرجُلين إلى تحت إلى الأسفل يمنح المرء إذناً بالمضيّ إلى تلك السماء، وأيضاً يمنع هذا الانحناءُ المرءَ من إهمال "إستير".. إلخ. **من الواضح أن التعليق الدقيق للوحة على الحائط يؤثر بشكل كبير** في أسلوبنا في رؤيتها، بعيداً عن درجة رؤيتنا لها".

"*اللوحة ثلاثية الدُّرفات*[2]• *للفنان «أندريا مانْتِنْي»*» معلقة بشكل منخفض للغاية. يجب أن تكون فوق المذبح. إنه أمر مزعج أن ينزل المجوس في طريق التلة وصولاً إلى منطقة بطن المرء الناظر إلى اللوحة. إذا انحنى المرء ومن ثم ترتفع اللوحة، فسيحمل الموكبُ

---

1 • " أحَشْويرُس" (Ahasuerus) اسم فارسي ربما معناه "رئيس الحكام"، وهو معروف في اللغة اليونانية باسم "زركسيس"(Xerxes) . (المترجمة)

2 • اللوحة ثلاثية الدُّرفات هي عملٌ فني مقسم إلى ثلاثة أقسام، وذلك لإنشاء تسلسل أو إظهار عناصر مختلفة لموضوع اللوحة نفسه. اللوحة الثلاثية تكون موصولة معاً حيث يمكن طيها وإغلاقها أو عرضها مفتوحة. (المترجمة)

العينَ إلى أعلى بدلاً من حملها إلى الأسفل... من الواضح أن ما يجعلنا نعدّ جزءاً ما من اللوحة تحتنا هي معالجة الفنان...".

3 فبراير- معرض "أوفيزي". "أُرِي اليوم البروفيسور "هـ. "اللوحةَ "غير الناضجة" للفنان "جورجوني"، وقد وافقني على **الصعوبة** التي يسببها الأشخاصُ في عدم وقوفهم بشكل صحيح، أو بالأحرى تُسببها الأرضُ غير المنحدرة بشكل صحيح تحت أقدامهم؛ وكذلك قبعةُ ذاك الشخص. لكن أكثر ما جعل ظهره ينتصب هو طريقة إمساك الجلاد للطفل (*اللوحة تُمثل حُكم سليمان*) *للفنان جورجوني*. لم يستطع البروفيسور تقبُّل الأمر ولا الخلاص من ربقته.

يُظهر هذا أحد التفاعلات الداخلية المهمة للشكل وفق هذا النحو، وللشكل كرمز. أعني تفاعلاً ربما يحدث تلقائياً دون وعي، ولا يترافق معه فقط إلا إحساس مبهم، ومن مستوى يختلف كليةً عن فعل "موضوع اللوحة". هذا الشيء أقلق البروفيسور "هـ."، ويقلقني، **ليس** لأن الجلاد والطفل يقومان بفعلٍ مضاد بغيض مُلجِم إنهائيّ أو فعلٍ مضاد للخطوط والكتل، بل ببساطة لأن معناهما، لكون هذا المعنى يُدرَك ويُسحَب إلى وعينا، يُصدر شعوراً بالضيق وعدم الراحة. لو أمكننا تخيل الطفل عبارة عن ريشة فرشاة، أو مجموعة من الزهور، أو مروحة يدوية، فلن يُطيح الأمرُ بنا، ولكن لا يمكننا أن نُعنى بالشكل بهذه الطريقة بسبب انزعاجنا، أو الشك الذي أيقظته **فكرةُ** طفلٍ كبير عارٍ يصارع بكل قوته، ومحتجز بهذه الطريقة المخصوصة بِيد رجلٍ من النبلاء "خفيف الوزن"، غير آمن على قدميه؛ علاوة على ذلك، ممسَكاً به دون أن تكون ذراعه ممدودة

فهو ممسوكٌ بالمعصم والساعد من حيث لا نقدر حتى على حمل قطةٍ صغيرة.

أعتقد أنه لا يوجد تفكيرٌ في هذا الأمر؛ إذْ فقط نشعر بعدم الارتياح بمجرد أن تقع أعيننا على هذا العنصر في اللوحة. وأنا أعتقد أن أعيننا تقع على الرمز قبل أن ندرك الشكل، وإلا فلماذا يوقفنا هذا الرمز؟ أتخيل أن الأمرَ نفسه ينسحب على مسألة الأرض تحت الأقدام: إذا استوعبنا الناسَ كمجموعة أوشحة، فلن يقلقونا بعد الآن، ولن يمنعونا من الدخول في اللوحة.

لعل المسلَّمة الأولية هي أننا نقوم بالتعرف على الموضوع قبل التعرّف على الشكل؛ وكل أحكامنا الخاطئة تُظهر هذا؛ نقفز قفزاً إلى النتائج. سيكون من المفيد فحص الحالة المعاكسة: هل سنستهين بمثل هذه الأمور لو كان الشكل مقبولاً جداً لدينا، فنسمح لتجربتنا في الوقوف، والرفع، وما إلى ذلك، بأن تنبري للمدافَعة... ربما لدى بعض الأشخاص، مثل والدي، حساسية شديدة إلى درجة أن الحصان الذي لا يُرى منه غير ثلاثة أرجل سيزعجهم وينغّص كل استمتاعهم الجمالي".

يزداد الطابع الشخصي والاستبطاني لملاحظات "يومياتي في معارض الفن" أكثر فأكثر. ملاحظاتي الجمالية، التي توقفت في فبراير 1903 بسبب الوفاة المفاجئة لصديق عزيز لي للغاية، استؤنفت في روما في شهر أبريل، في فترة كنت فيها منهارة عصبياً وعرضة لتبدلات شديدة في الشعور. أدى هذا الظرف إلى إيلاء أقصى قدر من انتباهي لاختلافات قدرتي على الاستقبال الجمالي.

7 أبريل 1903. روما. متحف "ألاتيرمي". "تأثير **المزاج العاطفي** على الإدراك الجمالي. في ذاك اليوم، وللمرة الأولى هنا (علماً أنها كانت تمطر بغزارة، والضوء سيئ للغاية، وغرف المتحف مزدحمة بشكل غير مريح)، انتابني شعور مخيف بالاكتئاب، كأن الحياة قِدر عليه غطاؤه، لكن اهتمامي لم يسترعِه **أي شيء؛** إذْ كنتُ فاترةَ الهمة. ليس فقط أنني لم **أستشعر** "جمال هذه القطع الفنية" بل لا شيء شدّ انتباهةَ عيني".

"اليوم، أنا متعبة جسدياً ومعنوياً إلى حد ما، لكنني أرْتَجُّ بعنف بشكل استثنائي، وحرارة الدفء تأخذ نتيجة ذلك بالسريان (بشكل حَرفي)، ذبذبة اهتزازية تَعْبرني أعمق فأعمق (حَرفياً أصطكُّ وأتزلزل) مع تجربة الأمس الغريبة جداً؛ بالإضافة إلى أنه في لحظات القبض الكامل، يتملكني هوس إعادة التذكر (التفكير المدوَّم في أولها إلى آخرها ثم في آخرها نحو أولها)، ولكن أيضاً يرتفع منسوب الثقة بالنفس بشكل هائل؛ إذْ أجد أنني أرى بسهولة شديدة حتى الأشياء الطفيفة جداً، وأشعر وأهتز مع حركتها؛ أثناء تأرجحي حول *تماثيل «نيوبيد»* (*Niobids*)[1]•، وغيرها. حالة طفيفة من الخفقان، لكنها محسوسة، وتنفسي سريع ومن الأنف، ولا يوجد أي نوع من الإلهاء المشوِّش أو القلق من الخارج (شعور كامل بالتحرر من الآخرين)؛ قليلٌ من همهمة من موسيقى "باخ". اليوم جيد للغاية، وبارد جراء الريح الشمالية الجبلية، والضوء ممتاز.

---

1 • نحات تماثيل مجموعة أولاد وبنات "نيوبيد" هو إما "براكسيتيلس" وإما "سكوباس". (المترجمة)

بقية ذلك اليوم كنت أعاني من رد فعل من انحطاط عام في الجسد واكتئاب في العقل".

10 أبريل متحف "كابيتولين". "نغمة لحن (الأغنية الفرنسية القديمة **فيليس**)[1] تصاحبني بشكل أساسي عند الدخول، وتستمر معي. الغرفة الأولى التي أدخلها (قاعة تماثيل القنطور بالرخام الأسود) لا تطاق؛ انطباع برطانة غير مفهومة. تبدو التماثيل أكثر اقتحاماً للخصوصية بكثير من حشد السياح المتحركين، فكل التماثيل متلهفة وتومي بإيماءات غبية، وكلها هرج ومرج. هل أصبحتُ حساسة بشكل غير طبيعي للحركة؟ حتى إن شخص "ماركوس أوريليوس" يبدو من خارج نافذة العرض وهو يمضي بسرعة غير محببة، من الواضح أنه خارج إيقاع الزمن من الناحية المعمارية. (خفقان طفيف، إثارة ممتعة طفيفة طوال الصباح، صفاء ذهني تام).

في غرفة عرض تمثال "المصار"، أُسرتُ للحظة بمتعة حية أمام الحامل ثلاثي[2] القوائم بالقرب من النافذة. تتمتع الحوامل بالإيقاع الكثيف والحي للَّهب. وبعد قليل تبدأ أجساد سيقان الحوامل وأرجلها القاسية المرعبة بمضايقتي. وبدأت الانجذابَ إليها أكثر مما ينبغي. بلا ريب، هناك الكثير من التشديد.

---

1 • الأغنية فرنسية قديمة من عام 1900. التأليف للموسيقي "رينالدو هان". الكلمات للشاعر "لوكونت دي ليسلي". (المترجمة)

2 • حامل للعمل الفني، وهو بثلاث أرجل مشغولة فنياً.)المترجمة)

بحلول هذا الوقت، وبفضل الحوامل ثلاثية الأرجل، صرت أكثر تواصلاً مع الأشياء. كتمثال "المصارع"، على سبيل المثال، لكن الغريب أنني شعرت بأنه سريع جداً ومستثير للانفعال كثيراً: العُقَد في خصلات شعره تقفز قليلاً إلى الأعلى بطريقة زائدة.

لديّ خفقان قلب ملحوظ للغاية، وأظن أن هذا الإدراك المفرط للحركة هو نوعٌ من تلخيصٍ. والغريب أن حركات حشود الناس الغامضة والمتغيرة ومنعدمة الجاذبية (إذا كان من الممكن تسميتها كذلك) لا تقلقني؛ فهذه الحركات تشبه الأشباح مقارنة معي ومع التماثيل.

النافذة. حتى العمارة المعاكسة -فلتساعدني السماء!- تثير انفعالي بعض الشيء، وهذا "ماركوس أوريليوس" الذي يُرى قليلاً من الخلف، يدفع تلك الذراع أكثر قليلاً مما هو لطيف ومستحب. من ناحية أخرى، الناس والسيارات وغيرها في الساحة، وعلى الرغم من تعجلها وسرعتها في معظم الأحيان، لا تمتلك أية حركة يمكن لي أن أعثر عليها. يبدو أن كل هذا يلقي الضوء على مسألة "التقمص العاطفي"، أليس كذلك؟ صار العمل الفني مثيراً للانفعال بالنسبة إلي من خلال الإثارة الانفعالية الخاصة بي، أما الواقع فقد بقي سلبياً وغير حقيقيّ إطلاقاً.

القاعة الكبيرة. ومرة أخرى إنها تلك الترميمات الوحشية التي تجعل هذه التماثيل تثرثر ولا نفهم عليها. وأيضاً بسبب كونها سيئة للغاية... في حالتي الحالية من الانفعال (استمرار الخفقان) يبدو لي أن ما يضغطني ويزعجني هو إيماءة التماثيل الرديئة، والزمن لدى التماثيل الجيدة. ورغم ذلك، حتى الرديئة منها (وهي ميتة الخطوط

والكتلة مثل مسامير الأبواب)، تعيش وتتحرك أكثر من الأشخاص الحقيقيين. إضافة إيماءة إلى التمثال تشبه إضافة خشخشة وفرقعة إلى موسيقى موجودة مسبقاً. إنْ لم يكن لدى الأشخاص الحقيقيين أية إيماءات، فلن يكون لديهم أي شيء، ولن يصبحوا شيئاً ما عدا من له عيون منتبهة ومُحبة".

15 أبريل متحف "ألاتيرمي". تمثال "نيوبيد" الشاب من "سوبياكو". (يوم جميل، بعد الغداء بفترة وجيزة، معنويات جيدة جداً، وحالة من السعادة، وليس عندي إطلاقاً أي ترقّب نافذ الصبر. خفقان خفيف جداً من المشي السريع والسلالم، يجري بي بشكل خافت كسرعة الحياة، وغير محدد الموضع، أما تنفسي فهو من خلال الأنف، والفم مغلق). أرى جيداً وبسهولة، ولكن ليس إحساساً **برؤية** التمثال بل إحساساً كاملاً وقوياً **به. التمثال** هو الفاعل الوحيد للفعل. على الرغم من البناء المعماري السيئ، إن الشكل مبهج. يبدو أنه يتأرجح، يتقدم للأمام، يضغط لأسفل، يرشق شيئاً للأعلى بحركة لولبية مبهجة كاملة. الغريب أن هذا الانطباع في كل نقطة ننظر إليه منها موجود بشكل متساوٍ في الانطباع الكلي. أنا أرى أن الانطباع الكلي هو انطباعٌ عن الدفع والسحب وهذا التوازن غير المستقر، الذي له الخاصية الفكرية نفسها المثيرة الموجودة في العمارة القوطية الجيدة. أنا مدركة تماماً للقبح الملحوظ للخط في الكثير من المواضع.

يبدو أن المتعةَ تكمن في زخم ذاك الاندفاع الحلزوني إلى مقدمة الجسد. ما زلتُ لا أعتقد أن هناك أثراً من المتعة في أي شيء بشري؛ أنا معتادة على مثل هذه الانطباعات في المناظر الطبيعية. يمنحني

تشكيل السطح نوعاً آخر من المتعة، كتلك الموجودة في صدر تمثال "فلورا" للفنان "تيتيان". وأنا لا أجد أي شيء بشري في هذا أيضاً؛ لأنني واعية لانتفاء الرضى بهذا السطح من حيث إنه لا يتمتع بنعومةٍ ملموسة ولا حرارةٍ؛ وحقيقةُ أن المارة العابرين لديهم كلتاهما تثير بي الاشمئزاز.

بالنظر إليهم أدرك مدى اختلاف **الحركة** تماماً؛ إنها ليست مسألة حياة عظيمة غير محدودة، أو انطلاقة ناشئة، أو قوة دفع، أو وزن (ثقل على وجه الخصوص)، بل هي مسألة مختلفة. يتساءل المرء كيف يقوم الأشخاص الحقيقيون بفعل شيءٍ ما، ولماذا يفعلونه؛ إذْ يبدو أنهم يقفون موقف كيس ورقي منفوخ أو قشرة بيضة.

"*تمثال أبولو من صنع النحات «فيدياس»*. كيف يقف منتصباً! لكن ليس هناك انفعال إثارة؛ إنه يشبه داخل كنيسة "باتزي" الصغيرة في فلورنسا! لكن هذا العزيز المسكين، رغم أن نصف جِلده مقشور[1]، مُرضٍ غاية الإرضاء. إنها مسألة ضغط، ورفع رائع يشبه رفعَ قبةٍ.

وأنا متكئة على درابزين الشرفة في الخارج، أُدركه من زاوية ومسافة أفضل. أدركُه بشكل خاص وسط **انطباعاتي** عن الهواء، وحفيف أوراق الشجر، وطيران الطيور المزقزقة، والأطفال يلعبون في الخارج. إنه في حياتي.

"أجد أن لدي الآن نغمة مختلفة عن تلك التي أتيتُ بها؛ إنها فاصل الموسيقى بين الشعر في نهاية أوبرا "آلهة نهر ستيكس"[2]".

---

1 جانب واحد من صدره متآكل بالماء.

2 • "آلهة نهر ستيكس" جزء من أوبرا "ألسيستِس" للمؤلف الألماني "كريستوف فيليبالد ريتير فون جلوك". والأوبرا مبنية على أساس مسرحية "يوريبيدس".

هل هي عبارة عن ترابط لا شعوري بين الأفكار - أبولو... إلخ؟ لبعض الوقت لم أستطع أيضاً تبيُّن ذاك اللحن. وعلى الرغم من أن تلك الوحدات الإيقاعات تركز رؤيتي للتمثال، تُحسِّنها الوحدات الافتتاحية بشكل واضح.

حتى ذاك "الرياضي الملاكم" الجالس لديه جاذبية في خاصية بنائه الجبليّ، وذلك عندما ترى رأسَه جانبياً - **صعود** الرأس **وسقوط** الكتفين.

"*قوالب النحت النافر في متحف «آرا باكيس»* (*Ara Pacis*) *مذبح السلام*. تقتضي قدراً كبيراً جداً من النظر فيها وحواليها، وهذه المجموعة من الأجلّاء بأرديتهم المنسدلة من الواضح أنهم يسيرون بإيقاع خطوات مختلف، وليس في الاتجاه نفسه؛ وأذرعهم تنثني وترتخي بحركة رائعة وبشكل عَرَضي...".

من الآن فصاعداً، يصبح الاستبطان لديّ أمراً معتاداً ومدروساً، ويمتد إلى تفصيلٍ تلو آخر.

البندقية فينيسيا، 9 أكتوبر 1903. الأكاديمية. "رياح شمالية غربية باردة بعد المطر؛ أشعر بتحسن كبير، وتقريباً مرتاحة ومستعدة، وسعيدة بالتوصل إلى قرار صعب. مسرورة جداً أيضاً بالعثور على الصديقة "أ" في الأسفل، ومرتاحة بشأن فكرة أنني قد أكون ذات فائدة لصديقتها المريضة. بعض السائحين غير المهتمين في الجندول سحبوني بعكس الاتجاه، وأُحبطَت محاولتي لإطلاعهم على أي شيء. أجد في نفسي خفقاناً قوياً، إحساساً عاماً بفراءِ قطة

(المترجمة)

مشّطْتَه بالاتجاه المعاكس. وهناك لحنٌ -لا أعرف ما هو- يبدو أنه جزء من سيمفونية، يضرب إيقاعُه في داخلي.

وكالعادة في هذا المعرض، هناك صعوبة كبيرة في رؤية أي شيء. حتى الآن لم أرَ شيئاً؛ ولا حتى جزء ضئيل أفضل من رفاقي.

لقد حاولت عبثاً رؤية *لوحة «ديفيس ولَعَازَر» للرسام «بونيفاسيو فيرونيزي* (بونيفاسيو دي بيتاتي)". بعد ثلاث أو أربع دقائق بدأت في رؤيتها، منجذبةً بشكل أساسي إلى اللون. نظرت مرة أخرى نظرة مبهمة إلى الأشخاص الموجودين فيها. تتناقص الاستثارة الانفعالية العقلية (تخلصتُ من السائحين)، لكن الخفقان يستمر، وكذلك نغمة اللحن المُصرة المتعِبة المرهِقة. أنهض وأنظر إلى اللوحة عن قرب. الخفقان لا يزال على غير ما يرام. رغبة كبيرة في رؤية اللوحة والاستحالة المطلقة لفعل ذلك. مشتتة ومنزعجة من الشعور بعدم الجدوى في هذا الصباح كله. بعد بضع دقائق لا يزال الأمر على حاله. لا أستطيع أن أرى المقدمة الأمامية للوحة بشكل مريح. أنا متأكدة من أن بعض ترتيبات المنظور تجعل من الصعب رؤية هؤلاء الأشخاص الجذابين للغاية. أجد أنني بدأت الاهتمام بالخلفية؛ أيْ كل ما هو بَعد منتصف اللوحة الفارغ. المذبح الصغير (الذي لم ألاحظه من قبل) أو نافورة النِعَم الثلاث، والرجل ذو القوس والحربة (؟)، والكلب يبدأ في جذب فضولي ويسحرني.

الكلب يدفع رأسه في النافورة بشراهة، ويتسلق حافتها بكل طاقته على رجليه الخلفيتين، والصبي في اللوحة لديه نوع من الانفعال العاطفي الغنائي كما لو أنه مغرم بالنافورة أو التماثيل. يخطر في

بالي "هيبوليتوس"[1]•، شذراتٌ من استحضارٍ لأرتميس، أو على الأقل إحساس بها، تظهر في داخلي. من المهم أنني انجذبتُ إلى المنظر الأدبي الوجداني. أحببت هذا المنظر، واستمتعت به، وترتحل عيني داخل مُعَرَّشِ الحديقة الأخضر، وأبدأ الشعورَ بتردد شديد في مغادرة اللوحة والبحث عن رفاقي، وهو ما أفترض أنه يجب عليَّ فعله. عند هذا الوقت صار بإمكاني أن أنظر إلى مقدمة اللوحة، وأشعر بالناس الفاتنين. يستمر الخفقان، لكن هذا اللحن البغيض رحل؛ وحل محله -يا لفرحتي!- بعض من موسيقى "برامز" وعبارة: **كم هو جميل للغاية هذا العالم**".

11 تشرين الأول (أكتوبر). "صباح غائم لكنه بارد، وأنا في حالة تهيؤ. أمشي بسرعة إلى كنيسة "القديس مرقس"، وأشعر بأنني طويلة وخفيفة وتغمرني سعادة هادئة. لقد عانيتُ مؤخراً من التشتت **والجدب** واستحالة تركيز بصري على الفن جرّاء تركيز بصري كثير على الناس. أُفاجَأ بدخولي نسبياً في عتمة، **أدخل فيها وفي موسيقا الأرغن.** وأثناء تلك الموسيقا، أرى وأشعر. تنكشف القبةُ المركزية فعلياً لي للمرة الأولى. خفقان طفيف: **لم يكن لدي أي نغمة لحن.** أصبح لحن الأرغن لحنيْ، والكنيسة حية به. عشر دقائق من التركيز الشديد. ممتاز.

---

1 • مأساة "هيبوليتوس" كتبها المسرحيّ اليوناني القديم "يوريبيدس"، وهي من أشهر مسرحيات المأساة، وفي نهايتها تكرمه آلهةُ الصيد والزهد "أرتميس". (المترجمة)

في اليوم نفسه. قصر "دوجي"[1]. أطْبقتُ على *لوحة «باخوس وأرياذْنه»*، ورأيتُها من فَوري؛ ذاك الأزرق المشَبَّع العميق؛ أتلكأ وأتريثُ أمامها مسرورةً، غير راغبةٍ في المغادرة. (لم أكن أرغب في مغادرة كنيسة القديس "مارك" مرقس أيضاً). لم أدركُ وجودَ نغمةِ لحنٍ قبل ذلك، ولكن ما إنْ رأيتُ اللوحةَ حتى وعيتُ بقوةٍ وجودَ نغمةً فالس؛ أفكر في بيتهوفن، السيمفونية السابعة، التي أرى بمعيّتها هذه اللوحة.

ينطبق الأمر أيضاً على *لوحة «النِّعم الثلاث»*، لكنّ انجذابي إلى هذه اللوحة أقل. لا ألحظُ السائحين حولي، ولكن عندما يندفعون إلى داخل انتباهي أشعر بانزعاج شديد من كل صوت وإيماءة، كانزعاج المرء من ذبابة وهو يلعب أو يقرأ.

أشعر بمتعةٍ واضحة جداً لدى النظر إلى *الفوانيس الصغيرة المتدلية من قباب كنيسة القديس مرقس*، بشكلها المكور ككيس بذورِ زهرةِ شقائق النعمان، ويمتعني كذلك الخيط النازل من هذه القباب. يبدو أنها متعةٌ تحاكي خاصيةَ الزمزمة شديدة الوضوح في هذه الفوانيس. كل هذه القباب، على الأقل الثلاث منها التي أراها من النافذة، لا تتشابه فيما بينها في كيفية تجميع تلك الفوانيس ووريداتها.

---

1 • **قصر** "دوجي" (بالإيطالية Palazzo Ducale) : هو **قصر** قوطي في مدينة *البندقية* في إيطاليا. كان *القصر* مقر إقامة دوجي البندقية؛ أي دوق البندقية. (المترجمة)

هناك جمال وحلاوة في الحجر الإستيري[1]• والرصاص[2]• بلون العقيق الأبيض والرمادي -لون حجر القمر- على خلفية سماءٍ بيضاء، مضيئة، غائمة بلطف، وليست سماء كالحة مغْبَرّة.

كالعادة، في اللوحات الرديئة في قصر "دوجي"، أزعجني إحساس الناس، وتعبيرهم، وإيماءاتهم، وشخصياتهم؛ **هم جميعاً** يقومون بأشياء ويفعلونها بطريقة غريبة عجيبة؛ يُطْلقون أيديهم، ويطيرون... لقد قلتُ شيئاً صحيحاً في الأكاديمية، وذلك عندما انْبَرْينا جميعاً لإيجاد شبهٍ لمعارف لنا في أعمال الرسامة "روزالبا كاريرا" (من بين أعمال جميع الرسامين)! **عندما نجد شَبهاً قوياً في لوحةٍ ما، فهذا يعني إما أن اللوحةَ غيرُ موجودة وإما أن انتباهنا غير موجود؛** المعارف فقط هم الموجودون. أستثني من ذلك حالة الناس المحبوبين. غالباً ما نجد في بعض الأعمال الفنية الرائعة الفذة تشابهاً مع أحدٍ ممن نحب؛ لكنها بالأحرى حالة تخص **شعورنا**، شطحة يخرج فيها المرء عن طوره، لكن روائع الأعمال الفنية تبقى لا يُغَشّيها الواقعُ أبداً، بل يكبّرها ويضخمها، كما تُضخّم موسيقا فجائية حالتَنا العاطفية".

---

1 • "إستريا" هي شبه جزيرة في البحر الأدرياتيكي، ويستخرج منها الحجر الإستري الذي يسمى باسمها، وهو نوع من أحجار البناء في الهندسة المعمارية لمدينة البندقية. (المترجمة)

2 • القباب الخمس الكبيرة التي تعطي المبنى شكله المميز هي مجرد هيكل علوي مصنوع من غطاء خشبي بطبقة رقيقة من الرصاص، وهي فارغة تماماً: القباب الداخلية المبنية من الآجر والمرصعة بالفسيفساء داخل الكنيسة هي أقل ارتفاعاً بكثير. (المترجمة)

أكتوبر 11. قصر "دوجي". "في اللوحات الجدارية للرسام "جيوتو دي بوندوني"، التي هي بالكاد مرئية والمكتشفة في المكان الذي كانت معلقة فيه سابقاً *لوحة «الجنة»*[1]• *للرسام «تينتوريه»*، توجد بشكل واضح تلك المتعة الخاصة *بلوحة الرسام «سيمونِه مارتيني»*[2]• *في مدينة «سيينا»*، المشتركة معها إلى حدّ ما في تشابهٍ من حيث قاعة العرض والألوان المتلاشية الفاتحة، وكذلك مجموعة الألوان".

في فلورنسا في شتاء 1904-1903، استأنفت ملاحظاتي في المتاحف مع إشارة خاصة إلى **استحواذات إيقاعية** تتملكني، وكذلك الإشارة إلى خفقان القلب والاستجابة الجمالية.

30 ديسمبر. معرض "أوفيزي". "يوم بارد وممطر، وشعور جيد. هناك دافعية، ولديّ نغمة لحن تصاحبني. لا أستطيع تبيّنها. خفقان القلب جراء صعود السلالم. نظارات ضعيفة والضوء سيّئ. لوحة الفنان "مارتيني"[3]•، لكن اللحن لا يجيبني على شيء. يجذبني التذهيب في اللوحة، لكنني أجد صعوبة في أن أكون مهتمة. أتحاشى النظر إلى العذراء. (يستمر اللحن وأنا أكتب). جناح الملاك يجذبني، وكذلك غصن الزيتون. يزداد اهتمامي قليلاً بالجناحين. يأتيان في

1 • (Il Paradiso) أو "الجنة" هي لوحة زيتية ضخمة على القماش تهيمن على القاعة الرئيسة لقصر "دوجي"، وقد رسمها "جاكوبو روبوستي"، المعروف أكثر باسم "تينتوريتو" (Tintoretto)؛ أي الصبّاغ نسبة إلى أبيه الذي كان أحد الصباغين في البندقية. (المترجمة)

2 • سبقت الإشارة إلى هذه اللوحة. هي (لوحة البشارة والقديسَيْن) للفنان "سيمونِه مارتيني". (المترجمة)

3 • أعتقد أن الكاتبة تقصد لوحة " البشارة والقديسَيْن" للفنان "مارتيني"، وقد سبق أن ذكرتها الكاتبة. (المترجمة)

نقشٍ مفرد. يتناقص اللحن وأنا أنظر إليهما، لكنه يعود حينما أكتبَ. لا تزال خفقات القلب مستمرة.... أحاول بسرعة استبدال اللحن بموسيقى "باخ". لا، لا ينفع. رأس الملاك المتقدم إلى الأمام يتدخل بطريقة ما في ألحان نغماتي. أنظر *إلى تمثال «الرياضي يحمل مزهرية»*، فأراه فوراً وبطريقة جيدة".

30 ديسمبر. معرض "أوفيزي". "الفنان "بوتيتشيلي"، كما قلت اليوم للشاب "د."، لديه انقطاع مستغرَب في نسقه وطاقته؛ فأنت تتوقع نوعاً معيناً من الخط -لنقل الجانب الآخر لضلع منحرف، الذي يُعدّك له "بوتيتشيلي" بمؤشراتٍ صغيرة، لكنه يُعَلِّق الإنجازَ بخطٍّ مرتجل نزق- فلنقل خطاً شاقولياً، فيتملكك شعورٌ بأن قلبك يغيب، وأمَلُكَ يُرجَأ، وهو شيء لا يثير فيك الشجن فحسب، بل يهبط بك من مستوى إثارتك، كما هو الحال في فاصلِ تَوقُّفٍ في إيقاع أو في نغمةِ قرارٍ نشاز مرفوضة.

"مع ليوناردو، يكون التعقيد دائماً مجرد **زيادة** غير متوقعة، زيادة تعقيدٍ في التناغم. قد يؤدي مزاجٌ إلى هوس ديني، ويرتبط المزاج الآخر بسياق طبيعي بالتوق إلى الطبيعة والتعميم".

7 يناير 1904. معرض "أوفيزي". "يوم جميل، جاف، مشمس. يوجد دافعية، وتهيجٌ عقلي طفيف، وعدم رضا في رواق الأعمدة؛ وقت التقدم بالخُطا، لا خفقان في القلب، لكن شعور طفيف بالبرودة. عدم الرغبة في النظر إلى شيء. غرفة فينيسيا. منجذبةً باللون الفاتح (الليلكي، اللون الحجري، القرمزي) من بين كل الألوان الغارقة في السواد، أختارُ لوحة "إستير" للرسام "فيرونيزي".

أعلى اللوحة يجذبني، والسماء، والعمارة، والمناخ الجيد، وذكريات البندقية؛ كلها تثير بعضَ الشجن الشخصي. يتواصل اللحن لدي، ويمنعني من رؤية جسم اللوحة. أتثبَّت على الرداء القرمزي الساحر؛ اللحن يختفي أو يتراجع. وباستثناء الألوان، هناك صعوبة في رؤية اللوحة -لا يوجد فيها مكان للراحة- يميل المرء فقط إلى الصعود على هذا الدرج، على ما أعتقد، للعثور على مساحة من الهواء الهادئ لكي يتنفسه".

"*لوحة «الشجيرة المشتعلة» للفنان «جاكوبو بسانو»*؛ يجذبني فيها المنظر الطبيعي، وعلى الأكثر طيات الملابس القرمزية. لا أستطيع تجاوز الفكرة السخيفة للضوء الذي يُسلَّط من مصباح سحري، أو من عينِ شرطي عينه كعين الثور، أو أن للضوء بعض القوة الشفائية على موسى. ما زالت لدي النغمة نفسها لكنها همدت قليلاً. أرى اللوحة بجهد إرادتي. في البداية أُدهش بحركة حيوية، ثم يعتريني فضول فيما إذا كانت نِعال موسى، التي أكتشِفها لأول مرة، على قدميه أو بجانب قدميه. يجذبني قضمُ الماعز وهي على رجليها الخلفيتين، وهذا يفتح النظرَ جزئياً للمنظر الطبيعي".

" لوحة "دوقة أوربينو" للفنان "تيتيان". أشعر بالملل والصد، وكأنني منومة قليلاً بسبب عينيها الغبيّتين. أود أن أرى المناظر الطبيعية الزرقاء من النافذة، ولكن بشكل أو بآخر لا أستطيع ذلك، فكلُّ مستويات أسطح هذه اللوحة الممسوحة تجعلني أنزلق بطريقة ما".

لوحة «دوق أوربينو» للفنان «تيتيان». يلفتني المخملُ القرمزي، وهذا التلوينُ الأملس الرائع، وفضةُ صفائح الدرع، والوجهُ غير المستحب للرجل. ألتزم داخل اللوحة، وهذا أقرب طريق إلى المتعة. اللحن (الذي أُعيدَ إحياؤه، لأنه ينحسر عندما أقوم بالنظر) لا يناسب".

"يشغلني الاستياء وعدم الرضا عن عملي الصباحي. نغمة أخرى تافهة مماثلة إلى حد ما، لكن إيقاعها مختلف. يبدو أنها تساعدني على رؤية الرأس الصغير في عملٍ للفنان "باريس بوردونِه"[1]•. أدركُ الجلدَ والشعرَ والحاجبين وبُنية صَديقتي "كليمنتينا" في المخلوق".

"أهتم بلوحة "التلميذ" لـ"موروني"[2]•، وأنجذب فيزيائياً إلى الرسم. لا يمكنني التخلص من نغمة اللحن الثاني، ولكن يبدو أن هناك تبايناً، وتقطعاً بين اللحن وبين اللوحة. (قدماي باردتان بشكل مؤلم)".

"لوحة "فلورا" لـ"تيتيان". أحاول الدخول من خلال المتعة -اللمسية والحرارية- على بدنها وجلدها، والتشابه الغامض مع صديقة أحبها كثيراً. أحب صفة الفراء الحريري لشعرها وحواجبها. أتمنى لو كانت عيناها أعمق، وأتضايق من قلة تشكيل خديها. يبدو أن عدم كفاية **بشريّتها** يؤلمني. لا يكفيها أن تكون حيواناً أو فاكهة. بيد أن هناك توليفة مثيرة للاهتمام بين الشكل والموضوع؛ ولا سيما الشعور بالنظافة الجسدية والمتانة والدفء الصحي المنعش، ورغم

1 • لم أعثر عليه. (المترجمة)

2 • لم أعثر عليها. (المترجمة)

ذلك لا أشعر بأي رغبة خاصة في لمسها أو عناقها؛ فهي لا تزال لوحة، إلهة، وليست قطة أو طفلاً...".

"لقد هدأت النغمة التافهة. لو واصلتُها لتحتّم عليّ إبطاؤها إلى حد كبير. هذا يومُ الألحان التافهة؛ تأتي نغمةٌ إسبانية. تبدو فلورا هادئة، بلا ريب، **بعيداً** عن النغمة".

"يبدو أن تهليلةَ عيد الميلاد لباخ، التي أنعشتُها وأنا أتجول، تساعدني في أن أرى فلورا بكلّيتها، **بشكل دائري**، لإدراك عمق النظرة، وليس التفكير في النعومة أو الدفء، وما إلى ذلك. يبدو أنها تمتلك روحاً. على الرغم من شعوري بالبرد القارس بطريقة بائسة، بدأتُ الاهتمامَ والسرور".

"لحن عيد الميلاد هذا ليس له أي تأثير في لوحة "الشجيرة المشتعلة" للفنان "بيسانو". أنا بردانة بشكل لا يحتمل، وأرتجف، ويجب أن أغادر هذه الغرفة".

"أثناء خروجي من غرفة فينيسيا، أنجذب بشكل غامض إلى الخاصية الفراغية في *لوحة «الصَّلب» للفنان «أندريا ديل كاستانيو»*، رغم زيفها".

28 يناير. كنيسة "باتزي" الصغيرة. "يوم جميل، ومعنويات جيدة. لكنْ، يا لزيف عاداتنا الفنية الحديثة! ليس لدي ما أفعله سوى النظر إلى هذا المكان (النظر إلى لا شيء على وجه التحديد) أجد نفسي في حالة مستمرة من الإلهاء والتشتت، والتفكير في كل شيء غير مهم، والاهتمام بكل شيء آخر، أحاول بشكل مضنٍ تثبيت أفكاري.

أجد نفسي، وأنا ليس لدي ما أفعله سوى النظر إلى هذا المكان (والبحث عن شيء غير محدد)، في حالةٍ مستمرة من الإلهاء، أفكر في كل شيء آخر وأهتم به، وبعناء أحاول تثبيت أفكاري، في حين أن على الكنيسة الصغيرة أن تكون هي فسحة الراحة لكل ما أقوم به. وللمفارقة أؤكد ذلك حالما أبدأ كتابةَ هذه المذكرة؛ استقرَّ اهتمامي وثبت، وأشعر بجاذبية المكان، وأبدأ الانغماس فيه غير راغبة في الخروج".

اليوم نفسه. معرض "أوفيزي". "مسرورة بالخروج بعد وجبة غداء ممل، والدماء تصعد إلى رأسي. خطوتي خفيفة؛ في ممرات الأقواس ينشأ لدي لحن "سأتبعك يا يسوع" لـ"باخ". لا خفقان في قلبي. أذهبُ إلى غرفة لوحات صور الرسامين الشخصية لرؤية إذا ما كانت صورة *«جون سنغر سارجنت»(Sargent) الشخصية* موجودة. أبحث وأنا مهتمة بطريقةٍ شخصية محضة؛ تستمر لديّ نغمة اللحن بقوة. لا أميل إلى النظر إلى أي شيء بشكل مطول. أنجذب إلى صورة "بنيامين كونستانت"، لكن اللحن يمنعني من رؤيتها؛ لكن يمكنني رؤية صورة *"إنجرس»*[1]• جيداً. يا لها من صورة رائعة عميقة، عميقة! اللحن إذا كان لا بُدّ أن يفعل شيئاً فإنه يقيناً يُعين؛ وهذه الصورة لرجل هادئ هي مثل نغمة لحني، مثيرة بلا ريب (خفقان طفيف يبدأ، وأتنفس بفم مغلق). الصورة مثيرة للاهتمام إلى درجة أنني لا أهتم حتى بتهجئةً الأحرف المنقوشة في الزاوية؛ أنا متسمرة بعيونه وفمه".

---

1 • *"جان أوغست دومينيك إنجرس"*هو رسّام فرنسي. (المترجمة)

"صورة «*كابانيل*»[1]• تتمزق إرباً؛ تنحلّ لتصبح رغوة صابون بفعل ذاك اللحن".

"لا أستطيع رؤية صورة «*لايتون*»[2]• كلوحة. لا تزال عيني تقع على الشبه في الصورة مع والدي، وغيره. اللحن مانعٌ، وهو يجعل الموكب المحفور على الإفريز في خلفية "لايتون" خارجاً عن إطار الزمن. (يبدو أن اللحن لا يسير مع خفقان قلبي الذي يزداد، ولا بدّ من تدخُّلي ليتماشى). مكتبة سُر مَن قرأ

"أرى صورة «*ميليه*»[3]• بشكل جيد إلى حد ما، وصورة «*واتس*»[4]• أيضاً بشكل جيد إلى حد ما، مع بعض الجهد ليظل اللحن مواكباً.

لا تتوافق مع اللحن على الإطلاق صورُ "*موريلي*»، و"*أوسّي*»، و"*زورْن*»، و"*بولديني*»[5]•.

"صورة «*هوركايمر*»[6]• هي مسبقاً متنافرة، ومع نغمة ذاك اللحن انسحبتْ بلا أثر يُذكر".

---

1 • "*ألكسندر كابانيل*" هو رسّام فرنسي. (المترجمة)

2 • **اللورد "فريديرك *لايتون*" هو رسام انجليزي. (المترجمة)**

3 • "جون إڤرت ميليه" هو رسام انجليزي ساعد في تأسيس جماعة "ما قبل الرَفائيلية". (المترجمة)

4 • "جورج فريدريك واتس" كان رساماً ونحاتاً بريطانياً مرتبطاً بالحركة الرمزية. (المترجمة)

5 • "دومينيكو موريلي" رسام إيطالي من نابولي؛ "ستيفانو أوسّي" رسام إيطالي من فلورنسا؛ "أندرس زورْن" رسام ونحات من السويد؛ "جيوفاني بولديني" رسام بورتريه إيطالي من مدينة فيرارا. (المترجمة)

6 • "هوبرت فون هوركايمر"• " ألماني من بافاريا. (المترجمة)

"في صورة "زوزْن" يبدو عليه كأنه يخرج من اللوحة بتأثير ذاك اللحن. معظم هذه الصور **البورتريه** تحدّق بشكل غريب. "*تاديما*»•[1] في صورته الشخصية هو الكائن البشري الغامز الحقيقي؛ خفّفتْ من وطأته حدةُ النغمة، لكنه ما لبث أن اختفى هو أيضاً تحت تأثيرها".

"في صورته الذاتية، "*فيليجاس*»•[2] سهلةٌ هي رؤيته ومحببة (وصورته لا ترطن بكلام غير مفهوم، وهو موجودٌ داخل إطار صورته بطريقة حسنة)، ورؤيته تكون أفضل من دون اللحن. هذه **البورتريهات** تتكلم بطريقة هي الأكثر فظاعة".

"أعود إلى **بورتريه** "إنجرس". لقد فقد القليل من سطوته عليّ. أعتقد أن ذلك حدث أثناء الارتباك، لكنه استعادها عندما صار اللحن أبطأ. الخفقان في قلبي واضح. الطابق العلوي. استمر اللحن، جزئياً بمحض الإرادة. لا أستطيع أن أرى برفقة هذا اللحن لوحة "سيمونِه مارتيني" بالمرة. لكنّ التذهيب في لوحته يعمي عيوني بهذا الضوء القوي. أحاول خمس أو ست نغمات أخرى، والأمر لا ينجح. تحسن طفيف في ورود لحن "فُوجه"•[3] (fugue) **ستابات**•[4] (stabat)، ولكن بشكل طفيف. ربما يكون السبب هو فقط الانتباه المطول. أفضل ما أراه هو جناح الملاك. أقترب من الجناح لأراه أوضح. أركّز على التاجِ الرائع للملاك وغصنِ الزيتون. لا يوجد

---

1 • "لورانس ألما-تاديما" رسام هولندي. (المترجمة)

2 • "خوسيه *فيليجاس كورديرو*" *رسام* من إسبانيا. (المترجمة)

3 • "الفوجه" (fugue) هو شكل موسيقي وفَد في أساسه من إيطاليا، وهو فنُّ مزجِ الألحان. آخر مقطوعة لباخ، ولم تكتمل، معنونة "فن الفوجه". (المترجمة)

4 • "ستابات" (stabat) هو نوع من التآليف الموسيقية الغربية، التي كانت ترافق الطقوس الدينية. (المترجمة)

أيّ من تلك **الفُوجه** ولا **باخ**. يبدو أن أغنية "**الذي وُلد لنا**"[1]• هي التي تعاملت مع الأمر أخيراً! الآن لديّ الحركة الأولى لـ سيمفونية "موزارت" بمقام G الصغير؛ **إنها تجعل** الأمر يندفع بسرعة وعنف، والأمر **يجعلها** تسير أسرع".

"أفاجَأ بأنني أرى لوحة الكرتون لليوناردو دافنشي في الضوء. **باخ** هنا لا يناسب".

6 فبراير معرض "أوفيزي". (لقد عانيت مؤخراً من عسر الهضم والأرق؛ وإلى جانب ذلك، أشعر بقلقٍ نفسيّ).

"اليوم ممطر، دافئ؛ وأنا بمعنويات جيدة ومستمتعة. أصل وبمعيّتي الموضوع الموسيقي الذي يسبق مباشرة منويت[2]• "دون جيوفاني". لا يوجد لديّ خفقان قلب.

لوحة البشارة للفنان "مارتيني". أجدها صعبة في البداية، لكن سرعان ما تمضي (أوراق النبات على تاج الملاك) بأسرع من لحني، لكنها الآن، بعد أن أدركتها جيداً، تمضي أبطأ من اللحن. استثارة وخفقان قلب خافت بعد النظر إليها. كيف تتدافع هكذا ألسنةُ اللهب في الإطار وتفور صاعدةً! والمسلة الصغيرة!

تمثال "الرياضي الذي يحمل مزهرية". أشاهده بشكل جيد مع كلٍّ من اللحنين، لكنني أعتقد (وأنا مندهشة) أنني أراه بشكل أفضل معَ الموضوع الموسيقي في مقام G. هذا التمثال متعاطفٌ معي.

---

1 • *أنشودة "الطفل الذي وُلد لنا والابن الذي أُعطيَ لنا" ترنيمة دينية. التأليف الموسيقي لـ "جورج فريدريك هانْدل". (المترجمة)*

2 • "منويت" (minuet) هو أحد أشكال الموسيقى الراقصة. (المترجمة)

يا لعجبي، كيف يجعل ذاك المقام الموسيقي G إيماءةَ المسيح والقديس توماس مجوفة وفارغة وغبية!

نوع من تماثيل "أبوكسيومينوس". كيف تجعل عمليات الترميم كل شيء يسير بوتيرة مختلفة! الانشغال (الآن تلقائياً) بحافزية مقام G الصغير يجعل *لوحة «البشارة» للرسام «أليسيو بالدوفينيتي»* تذهب هباء، ويتحرك الملاك وشجرات السرو بوتيرة مختلفة... أنا مشتتة للغاية، ألاحظ (من دون تضايُق) خطوات وأحاديث، ومصعوقة بالتشابهات. سأكون سعيدة بالذهاب، ولم أكن راغبة في القدوم. لقد قابلت مرتين للتو شخصاً كنت قد تشاجرتُ معه. أشعر أن الأمر شخصيُّ، وما أحبه الآن هو مشوار جميل وحدي في الريف.

انجذبتْ عيني وكذلك فضولي بإيماءاتٍ سخيفة من القصص الصغيرة الموجودة في لوحة "إستير". أنا منجذبة للقصة وللناس.... يتواصل لحنُ الموضوع الموسيقي بمقام G الصغير بحماسة وحده دونما صلة.

لوحة «مدرسة كوزيمو روسيلي». جذبني البساط، واللون الحار، والملائكة اليهود المرفوعين... أنا متعبة، ومشتتة الذهن، وأنتظر عربة تقلّني بفارغ الصبر".

27 شباط. متحف الفاتيكان. مكتئبة وألمي واضح في عظمة الصدر، ويصاحبني إحساس بعدم الفهم الجسدي. أجد في هذه التماثيل، التي أراها من فوري بشكل ممتاز، هدوءاً استثنائياً وسحراً وشيئاً من علاقة قربى، وهذا يوافي حسن نيتي الكاملة وتصميمي

على ألا أترك الساعات تمضي هباءً، وألا يلطخ حزني الشخصي الحضورَ الجميل للحياة.

في هذا الوقت، وأنا مع أصدقائي، لا أميل إطلاقاً إلى النظر إلى أي شيء كان. أتجول بلا مهنية مطلقة، وأفكر في أشياء أخرى. ولغرابة الأمر (رغم أن نظرياتي يمكنها أن تقود إلى توقع هذا) كنت قادرة على الرؤية بشكل ممتاز في فواصل الحديث العابر؛ فالتماثيل تجذب عيني وكأنها تومئ إلي وتؤشر. الاهتمام كان اهتماماً مركّباً بُني تدريجياً وبشكل كامل تماماً؛ أثناء ما كنتُ أفكر في التماثيل كأشخاص (لا بل كأصدقاء) شعرتُ بعمقٍ بأنهم أشكال. بلا ريب هذه هي العملية الطبيعية.

أُدخِلُ هنا ملاحظة يوم 8 آذار، حول لوحة المعمودية لتيتيان(؟) في قصر كونسيرفاتوري•[1]؛ لأنها تُظهر تركيزي بالكامل على الخاصيةِ الشعرية للوحة، وكيف تحوِّل لوحةَ (معمودية المسيح) إلى طقوس شعرية على غرار "كيتس"؛ طقوس قبولٍ -لمجرد بشرٍ، شاعرٍ، بلحمه الذي ما زال أبيض وغير معتاد على الانكشاف- في حياة الغابة من قِبل أحدٍ بَرّيّ كالقديس يوحنا هنا، الذي هو فعلياً "بان"[2]• الذي وضع مزماره جانباً من توّه".

1 • أحد أقسام متاحف كابيتولين وسط روما. (المترجمة)

2 • حسب الأسطورة اليونانية، كان هناك إله للقطعان والغابات والبراري اسمه "بان" (Pan) قسمه الأسفل على هيئة جدي، والعلوي جسد بشري. التقى في أحد الأيام إحدى الحوريات الرقيقات التي تدعى سيرنكس (Syrinx)؛ أي القصبة الناعمة، فأحبها "بان" حباً جماً، لكنها لمّا رأته فزعت منه، ونبهته إلى أنها وصيفة سيدتها الآلهة "أرتميس"، التي كانت بتولاً لا تقرب الجنس الآخر، لكن "بان" لم يلقِ لها بالاً، فسارعت إلى الهرب منه في طلبٍ للنجدة من إله النهر الذي أنقذها منه

تمثل ملاحظةٌ دونتها قبل أيام قليلة مثالاً على التفاعل الطبيعي بين **موضوع** اللوحة **والشكل**، وفي هذه الحالة هنا هو التعرُّف على الموضوع الذي يثبِّت بوضوحِ التأثيرَ المرغوب للشكل.

"كنيسة "سيستين"، **السقف.** دانيال، بوضعه المائل، **لا** يكتفي بحمل العين بعنف إلى الأعلى، بل يحرر مساحة مثلثة على جانب واحدٍ منه. وهنا يأتي الفعلُ وردُّ الفعل للجماليةِ والشاعريةِ: تلك الشجاعة والاستعراض للحركة السَّمائية لـ"دانيال" تُطمئننا أيضاً بشأن السقف المقبب؛ إنه واحدٌ من الجبابرة الذين يلعبون معها".

تؤكد المقاطع الآتية ما مر في مقالة "الجمال والقبح":

8 مارس، داخل كنيسة القديس بطرس، روما. "في القديس بطرس (وبالاقتراب من وقت الغسق)، **شعرت** بأنني طويلة القامة وأتوازن بخفة، وذلك **لأنني** فعلياً هكذا؛ الحقيقة الموضوعية العضليّة تسبق الشعورَ، ومن الواضح أنها ترجع إلى الطريقة التي تنجذب بها العين إلى جزء مرتفعٍ أو بعيدٍ جداً، وهذه الضرورة تحدد الخطوةَ والتوازنَ، أو كل التوتِّرات. لدى خروجي إلى درجات السلالم شعرتُ فوراً بأنني قد أمشي وأكتافي منحنية إلى حد ما. عظَمةُ المكان أسَرتني في الحال وبشكل غير متوقع: الوميض غير الساطع للرخام والذهب، والظِّلَّة الصغيرة من الأضواء الصفراء البعيدة حتى الآن والقريبة من الأرض عند "مذبح الاعتراف"؛ وفوق كل هذا وذاك، هناك الرحابة

بأن حوّلها إلى قصبٍ, وكان "بان" لحظتها قد اقترب منها كثيراً، لكنه وجد نفسه يحتضن قصبة بدلاً من حورية؛ فتنهد متحسراً وسارت أنفاسُه في القصب بنغم شجي عذب أعجب الرعاة، فصنعوا مزامير القصب، وصارت رفيقتهم على أنواعها، وبهذا كان مولد آلة المزامير أو الناي أو السيرنكس (syrinx)... إلخ. (المترجمة)

والتهوية الواسعة والخلاء، وكلها تبدو، بطريقة ما، كأنها نمطٌ من أنماط نفسي أكثر منها خاصية للمكان".

9 مارس، غرف الفاتيكان. "يوم فيه رياح وجميل، ظروف مؤلمة، لكنني أُمِيْتُها؛ التهاب قصبات خفيف. أصلُ إلى غرف **رَفائيل** بعد صعودٍ سهل وقوي للسلالم، وهذا سبّب لي بعض خفقان القلب. ترافقني، لكن بشكل متقطع للغاية، النغمةُ الختامية لأغنية "أماريلّي" للموسيقي "جوليو كاتشيني"، التي سمعتها البارحة".

"اللوحة الجدارية "بارناسوس". لا أستطيع الولوج فيها بسهولة، الأصوات وصوت الخُطا تزعجني. أغنية "أماريلّي" متواصلة، وأشعر بالملل والتشتت. الحرارة في الجو والقرب يسببان لي الإرباك. يجذب الناس انتباهي. **أذعن** لهذه الحالة، فأستمر وأراقب الناس. أذهب إلى صالة "قسطنطين"، وأعود إلى غرفة "هيليودوري". عندما أفكر في الأمر، تتواصل إيقاعات "أماريلي". يتواصل الإلهاء والتشتيت. لقد صدمتني عيوبٌ في جدارية "هليودوري". أثبتتْ زاويةُ الملائكة أنها خارجة عن مستوى سطحها أكثر من اللازم، وكذلك الناس البشعون والمثيرون للاشمئزاز القريبون من هيليودوروس. أجد صعوبةً بالغة في الذهاب إلى موضع ركوع رئيس الكهنة في اللوحة، ورغم ذلك الأمر يجذبني، أو على الأقل أتمناه. يتطفل ضوءٌ متقاطع. إيماءات الناس تؤثر فيّ كأنها حقيقية ومفاجئة. الحقيقة هي أن انتباهي الشارد يتمثلُ واقعاً كلَّ ما يلتقطه.

السقف -كل شيء فيه يبدو لي سريعاً جداً، تقريباً كرشقات متقطعة- لهب الشجرة، وأيضاً الإله الأب.

لوحة "تحرير القديس بطرس" لرافائيل. قدر مزعج من التشديد، والإيمائية، والواقعية، والتراصف[1]•.

"بعد أن قابلت صديقاً، صعدتُ إلى الطابق العلوي على أمل رؤية *لوحة الفنان «ميلوزو دا فورلي»*[2]. لقد تغيرت النغمة إلى مجرد تأرجحٍ من ثلث المقام الصغير إلى أخفض منه".

"إنني مندهشة من جمال ألوان الرسام "ميلوزو"، لكنّ الشخصيات حتى هنا غير مستحسنة وناتئة -مسطّحة، نعم، لكنها لا تزال ناتئة. أتوق إلى دفعها إلى الخلف لتعميق الخلفية. الخطوات والأصوات وصرير الأحذية حولي تؤثر فيّ بشكل مؤلم. من الواضح أنني في مزاجٍ عدواني. يقوم الوصيُّ في المتحف بسحب لوحة "ميلوزو" قليلاً فرأيتها في الضوء الصحيح، معجزة! كل شيء داخلها استقر في مكانه، وأنا في داخلها ايضاً. أرى اللوحة بعد هذا بشكل هادئ، وإنْ ليس بتكثيف، إلى أن أعادها وصيُّ المتحف إلى مكانها".

"أجد بعض الارتياح والسرور في *خلفية لوحة الرسام «بيترو بيروجينو»* ذات اللون الأخضر البحري العميق (عندما تُرى اللوحة في ضوء جيد). يبدو أنني أحرر نفسي من هؤلاء الزوار في المتحف،

---

1 • الرصف المتراكب .(Stereoscopic)اللوحة مرسومة على شكل لقطتين مأخوذتين للمشهد نفسه بفارق ارتسامه على العين اليمنى، وارتسامه على العين اليسرى. هذا يُظهِر فعلَ زاويةِ النظر بين العينين للمشهد نفسه وما ينجم عنها من حركةٍ قد تشكل فارقاً له أبعد الأثر في حساب النتائج؛ فالعين اليسرى تلتقط "بطرس" مسجوناً، والثانية تلتقطه متحرراً... وكل هذا يحدث "قبل أن يرتدّ إليك طرفك". (المترجمة)

2 أقصد القول إن لوحةَ "ميلوزو دا فورلي" الجدارية للبابا سيكستوس الرابع وأبناء أخيه كانت لا تزال في ذاك الوقت في الطابق العلوي.

لكنني لا أهتم بالشخصيات في اللوحة، الذين يصدمونني ببروزهم الزائد. يجذبني الظلامُ في لوحة تيتيان المعتِمة جداً، ولكن كما يمكن لأشخاص في غرفةٍ مظلمة أن يكونوا، وقد سئمتُ من هؤلاء الأشخاص الذين يبدون متنافرين... أعتقد أن الهواء السيئ يفعل فعله في حالة التهاب الشعب الهوائية. أنا لا أتنفس بسهولة".

"*لوحة «بيترو بيروجينو» الأخرى، «أربعة قديسين»*. إن منظور المعبد والخلفية الخضراء يسعدني، لكن الناس يبدون حقيقيين، مجسميْن وآخذين وضعيتهم. تسعدني البوصات القليلة الشاغرة أمام أقدامهم. لست أشعر بالملل تماماً، ولا أُسرع في الابتعاد.

«*لوحة «التجلي»*. يا للّون الحار اللافت! لا أرى سوى **أيْدٍ**؛ يبدو أن هناك أيدي وأقداماً أكثر من الناس، وهذا الفضول المبتذل! يشيرون ويرفعون أعناقهم ويحدّقون، أُفٍّ! لقد جذبني ثلاثة قديسين صغار في لوحة "بيروجينو"، بعيونهم المقلوبة ينظرون إلى خلفية فارغة ومعتمة. هذا يمنحني إحساساً بالراحة والصمت. الأناس المحترمون يتيحون لي أن أعيش".

"يمكنني أن أتأقلم مع *لوحة «كارلو كريڤلي»*[1]•، وحتى أن أحبها؛ القسَماتُ الملويّة خشبيّةٌ محضة، والتكوينُ مبنيٌّ بشكل رائع للغاية؛ وهذا الحاجز الحجري **المبارك**، الذي يرتفع متصدراً ويفصلني عنهم (يتم تمثيلهم أعلى من اللوحة بنسبة الرُّبع كأنهم في شرفة). هذا يسعدني: الألم المبرح يجذبني، سواء كان هائلاً أم ألماً شبيهاً بألم

1 • يغلب الظن أن لوحةَ الرسام "**كارلو** كريڤلي" (Carlo Crivelli) التي تَقصدها الكاتبةُ هي "الإشفاق" (Pietà). (المترجمة)

الدمى: لوحة فذة رائعة، مجموعة تشبه تكوين الجبل. أنا فعلاً في غاية الاستمتاع، وغير راغبة في المغادرة، وأتمنى أن أتذكرها وألا أنساها".

"إنني منجذبة كثيراً *إلى لوحة «القديس جيروم»* [1]•*للفنان «ليوناردو دافنشي»* بالطريقة التي يسير بها كل شيء **صوب الداخل**. أستمد راحةً من الهواء النقي تصل إلى حد المتعة، ومن هذا المكان الممتد، وأنا نازلة على درج "**سكالا ريجيا**" ومن الممر؛ ومتعة الشوارع، وأنا داخل سيارة الأجرة".

14 مارس. كنيسة "القديس بطرس في السلاسل" (سان بيترو إن فينكولي). "يوم جميل والريح شمالية. أشعر أنني أكثر سروراً بالحياة. بعد صعودي الدرجات حادة الارتفاع مضيتُ إلى جوف الكنيسة، وأنا -لا شك- أفكر في أشياء أخرى. لقد شاهدت *تمثال موسى لـ(مايكل أنجلو)* -الرأس والكتفين- وأُعجبتُ **على الفور** بعظَمته. بعد ذهاب مجموعة زوار، جلست بهدوء أمام تمثال موسى دون أن أقسر نفسي على رؤيته. (كل ما كنت أريده هو المشي والشعور بأنني موجودة هناك). في الحال أراه جيداً، ولم يعرقل رؤيتي التنافرُ في النصب، ولا يقلقني على الإطلاق وجود الناس حولي. لم أر حتى جماعة الزوار وهم يقفون بجواري".

"ينتقل انتباهي ببطء وانتظام وسهولة من الكتاب إلى موسى. آخذ كرسيي إلى الجانب الآخر، وأرى وجهه بالكامل بشكل جيد، لكن

---

1 • لوحة القديس جيروم "إرميا" للرسام "ليوناردو دافنشي" هي لوحة لم يكملها الفنان. في تاريخ غير معروف بعد وفاة ليوناردو، تم تقطيع اللوحة إلى خمس قطع قبل أن تستعيد في النهاية شكلها الأصلي، باستثناء مثلث صغير جداً. (المترجمة)

انتباهي متقطع. أعود إلى أفكاري، ثم أذهب إليه، وهكذا دواليك. هذه تشبه الطريقة التي سمعتْ بها اليوم، وبمتعة كبيرة، صديقتي "كليمنتينا" تعزف بعضاً من موسيقا شوبان".

15 مارس. متحف قصر "دوريا بامفيلي". نسخة من *لوحة «الحفلة الموسيقية» للرسام «تيتيان»*. "جزء كبير من الرداءة يرجع إلى إعطاء اللوحة تعبيريّة بشرٍ حقيقيين. الرجل السمين يغرز يده بعنفٍ في كتف الراهب النحيف مستنطِقاً إياه بطريقة مقلقة جداً. الراهب النحيل يستدير ويحدق فيه. ربما إعادة ترميم اللوحة وتلوينها هما ما أضافا هذه "التعبيرية". لقد صدمتْني نظرةُ التحديق إلى الخارج بطريقة فظيعة؛ النظرة الحقيقية نفسها للشخص الجالس في لوحة **بورتريه** للرسام "باريس بوردون" (؟)، ملونة بطريقة شنيعة".

"إما أنني في حالة **مزاجية عدوانية**، وإما أن كل هذه اللوحات قد رمّمها الشخص المعبِّر نفسه. لا، الأمر ليس ذاتياً. *صورة البورتريه المزدوجة من رسم رافائيل*، التي خطر لي أنها دهنية ولزجة بشكل كريه، لم تحتفظ بانتباهي بأيّ حال من الأحوال. هؤلاء الناس والغِون في داخلها وبشكل هائل...".

"أنا في مزاج أكثر سعادة إلى حد ما، وأقل توتراً، والطقس جيد. ولا ألاحظ الأشخاص الذين يمشون. وهناك نغمة إنجليزية قديمة تطاردني؛ لا تتوافق مع تلك الصورة المزدوجة".

"لوحة " هيرُودياس". من الواضح أنها منسوخة أو على النسق نفسه... اللحن الإنجليزي يتراجع، وأنا أتابع النظر (في الواقع، أصبحت هذه الأيام لا أكترث بعملي، وأذهب إلى صالات العرض بفتور، غير مبالية سواء رأيت أم لا)".

"نسخة لطيفة لرافائيل من لوحة *«جُوانا ملكة نابولي» على الطريقة الليوناردية*؛ بُنيت بشكل صَرْحيّ، ولا يوجد هنا لفتٌّ للعين لبقعة معينة. أحب هذه اللوحة -الفستان، درجات الأحمر والخلفية العميقة جداً مع منظرٍ فسحةٍ ذات أعمدة مع سماء زرقاء وراء صف مزدوج من الأعمدة فوق الحديقة".

"الغرفةُ التي تجلس هي نفسها فيها غرفةٌ طويلة، والممر مقبّبٌ وصولاً إلى الفناء. إجمالاً هذا العمق هو أقصى عمق للخلفية - مقابل هذا نجد الفتاة في ملبسها بطياته الحمراء الوافرة تجلس براحة تأملية لا نهائية، وعيناها لا تنظران إلى أي مكان. هذه واحدة من أكثر الصور التي أعرفها التي تشدّ المرءَ بجاذبيتها، ولا سيما إنْ شوهدت من مسافة قريبة".

"**لوحة** *الصورة الشخصية لـ«بابا إينوسنت العاشر» للرسام «دييغو فيلاسكويز»*. كيف تجشم "فيلاسكويز" عناء وضع الكرسي الجالس عليه بشكل منحرف قليلاً؛ حيث يجب أن نشعر، **مثلما شعر هو، بالجانب الآخر غير المرئي**؛ أيْ بحقيقة أن الرجلَ والكرسيَّ لهما كتلة حجمية.

أعتقد أن هذا ناتج من الناحية النفسية عن شدة وحيوية واكتمال **شعور** الفنان بما يراه (أيْ صور الذاكرة المصاحِبة الثّرّة التي يمتلكها، والتي تقدم شرحاً لتفاصيل غير مبصَرَة بالعين)، لكن الإمتاع لدينا يعتمد أساساً، حسبما أعتقد، على خاصية التربيع التي تجعل العين متواصلة، وتمنع كل إحساس بالعدوانية من قِبل هذه الشخصية المهدِّدة بشرياً.

لو كان الكرسي مستقيماً (ليس هناك ما يشير إلى شيء يوجد في الخلف)، وجلس الرجلُ عليه مستقيماً، فلا بد أننا سنشعر كما لو أن هذا البابا (الذي ليس لديه سوى ستارة خلفه مطوية بمهارة على شكل خيمة) يتعدّى على حياتنا، بدل أن يضيف إليها مساحة للاستكشاف والتأمل... من الغريب كيف أن نظرةَ هذا البابا ثاقبة ونافذة إلى هذه الدرجة، ورغم ذلك ليس لدي أي إحساس بعدوانيةٍ فيه أو بشخصيةٍ غير حصيفة لا تزن كلامها.

الياقة وقلنسوة الرأس وعباءة الأكتاف الدائرية كلها تجعل وجوده بطريقة ما شيئاً غير بشري على نحو مفعم، كأنه *زهرة عود الصليب «الفاوانيا»*•[1] بديعة الروعة، بتلك العيونً العجيبة التي تنظر من أعماق الزهرة".

"*لوحة «الطاحونة» للرسام «كلود مونِيه»*. إنها تلك المسافة الموغلة والعميقة من المناظر الطبيعية والنهر والسماء التي تجعلنا صامدين كطاحونة "مونِيه"، وهذا ما منعها من أن تكون **لوحة ضحلة**، فحوّلها إلى تحفةٍ فنية".

اليوم نفسه. "أمضي داخل كنيسة "مينيرفا" بالقرب من الحَنية أو تجويف المذبح، وأدرك أن الكثير مما يسبب سعادتي هو الكُوّة في

---

1 • (Peony): تسمى هذه النبتة عود الصليب، أو الفاوانيا البيضاء أو الفاوانيا الحمراء؛ حيث إن هذين اللونين يشيران إلى لون جذر عود الصليب (يسمى جذره أيضاً عود النقع)، وليس إلى لون الزهرة التي تكون عادة باللون الأبيض أو الوردي أو الأرجواني أو الأحمر. والنبتة ذاتُ جذورِ تخزينٍ كثيفة وجذور رفيعة لتجميع المياه والمعادن. زهور هذه النبتة تغلق في الليل أو عندما تكون السماء ملبدة بالغيوم. (المترجمة)

الجدران والمصلى التي يمكن لعقلي الولوج والمضي في داخلها، تماماً مثل بُعد المسافة الموجود في هذه اللوحات".

تقدم الملاحظةُ التالية التي دونتها مثالاً يوضح بذاته "التقمص العاطفي" الديناميكي، وقد استخدمته وفق هذا النحو، وأَحَلتُ إليه في مواضع أخرى.

29 أبريل. فلورنسا. "أمس ذهبت إلى "كنيسة المعمودية"[1]•، بعد أن رافقتُ صديقتي إلى المحطة. أنا في معنويات جيدة، لكن بلا رغبة في الذهاب إلى المعمودية، لكنني ذهبتُ لمجرد إحساسي بالواجب. المكان لم يثر اهتمامي كثيراً، وشعرت بالعجز الكامل تجاه محاولتي إثارة اهتمامي، حتى إنني بدأت بقراءة الصحف كنوع من إيجاد عذرٍ لي لأرتاح على مقعد؛ إخفاق محاولاتي الجَماليةً (محاولات الاستمتاع الجمالي) يزداد وآخذ في التردي.

أثناء المشي، لفَت عيني النسق المتلوّي اللولبي[2]. لقد فوجئت جداً بأن نسق بلاط الأرضية من بعيد كان يتخذ مظهرَ ثلاثيِّ الأوراق

---

1 • إن معمودية فلورنسا، المعروفة أيضاً باسم معمودية القديس يوحنا، هي مبنى ديني في فلورنسا بإيطاليا، ولها مكانة كنسية صغيرة. (المترجمة)

2 هذا النمط موجود في أرضية كنيسة "المعمودية"، بالقرب من البوابة الشمالية. هناك نموذج مشابه له إلى حد ما، لكنه أدنى منه ديناميكياً، موجود (أو كان موجوداً!) في الطابق القديم من كنيسة القديس "مرقس"، في البندقية. يُظهر نقشٌ من القرن الثامن عشر نسخةً رومانية مطابقة، ولكن لا روح فيها (على الأقل في النسخة المقلَدة)، وهي توجد، على ما أعتقد، في "نيم"(Nimes)، وأخبرني صديقي "م. إيمانويل بونتريمولي" (M. Emanuel Pontremoli)، الذي قام بحفريات لآثار معمارية في آسيا الصغرى، أن هذا النسق يوناني-آسيوي وربما قديم جداً. أَرضية كنيسة "المعمودية"، على ما أعتقد، تعود إلى أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر.

المزدوجة[1]•. اقتربتُ؛ أثناء الاقتراب، وبينما كنت أقف بلا حراك، بدا أن النسق كان يتحرك بشكل قوي للغاية بشكل دائري ولولبي، وأنا **أتذكر** حركة الماء. أقول **أتذكر** لأن من الممكن أن يكون هذا ساكناً بالمقارنة بالماء الحقيقي -أو العكس؟ لكن يبدو أن الحركة ظلت موضوعية. لم أتمكن من تتبع أي حركةٍ لعيني أو انتباهي. لم يمنحني أيُّ عملٍ فني مثل هذا الإحساس المؤكد بالحركة. لم يكن لدي ميل إلى أن أهتم، بل بالعكس تماماً رأيتُ كل شيء آخر ميتاً كمسمار الباب.

كنت أنتظر ما يقرب من الساعة في المحطة، وأمرّ على الوجوه والسلوك وحركة الناس بنفور وعدم استحسان. لم ألاحظ وجود أي نغمة لدي. ذهبت إلى "متحف دومو" بعد ذلك؛ ليس لدي قدرة على تلقّي شيء إطلاقاً".

مايو 10. كنيسة "سانتا كروتشي". "جئت على سبيل التسكع وبلا غاية أثناء انتظاري ساعة الغداء مع صديق. وجدتُ نغمةَ لحنٍ في داخلي أثناء المشي هنا، وهي جواب "زِرلينا": "أشعر بالأسف على **مازيتو** وأشفق عليه"![2]•، وعندما يتم تكرارها بسرعة أجعلها بطيئة بأربع عَدَّات 1 - 2 - 3 - 4. ولدهشتي بقيتْ معي وأنا واقفة قبالة نسق زهرة العسل وأوراق النخيل *للفنان «ديسيديريو»* (*قبر مارسوبيني*)[3]•؛ وأتقبلهما بسرعة، بحركتهما الطبيعية. أنا

1 • انظر الرسم التوضيحي 1 في أول الكتاب. (المترجمة)

2 • أوبرا "دون جيوفاني" لموزارت؛ و"مازيتو" فيها هو المزارع الفلاح، و"زِرلينا" خطيبته. (المترجمة)

3 • لتكريم ذكرى مستشار جمهورية فلورنسا "كارلو مارسوبيني"، قام الفنان "ديسيديريو دا سِتنيانو" ببناء قبر كنصب تذكاري، في صحن كنيسة "سانتا كروتشي. (المترجمة)

أصبتُ بالروماتيزم، وأشعر بانفعال عصبي شديد، وبالملل، لكن دون كآبة؛ لأنني كنتُ قد رِكبتُ الدراجة الهوائية في مواجهة رياح قوية، ومشيتُ أيضاً. لم أشعر بأي "انغماس" لدى دخولي الكنيسة، وشغلني تحسسُ جيبي بحثاً عن عملة نقدية لأناولها لمتسولةٍ عند المدخل. ليس لدي إحساس بأنني محاطَة في ملاذ. رغبة قليلة في رؤية أي شيء. الخطوات تزعجني كثيراً. قلقة من التفكير في أن يأتي الناس، ويقاطعوني هذا المساء. أندهش الآن بالمرأة المتسولة الواقفة بجانب القبر الذي صنعه "ديسيديريو" أكثر بكثير من القبر. الأولاد الصغار المنحوتون على القبر يضجون بالحيوية. السياح والدليل والسياحي يسببون لي القلق... يستمر السياح في لفت نظري، ويبدو أنهم يتحركون بسرعة كبيرة. أجلس متعبة. نزوعي ليس نحو الاستغراق في المكان بل نحو التشتت بغباء والتحديق دونما رؤية حقّة، أو ربما أشعر بإحساس متصاغر كما يحدث معي عندما يتعين عليّ الانتظار في المحطة، لكنني **أريد**، رغم ذلك، أن ألقي نظرة على منحوتة *«البشارة» لـ «دوناتيلّو»*. مستحيل... لحنٌ مختلف. شيءٌ من بيتهوفن، السيمفونية الأولى. استحالةُ رؤيةِ منحوتة "دوناتيلّو" رغم أنني أريد ذلك. كُلٌّ من هذين اللحنَين مستحيل. سأبذل جهداً. يبدو أن هناك صعوبة بصرية فعلية، نقصاً في الضوء. أحب البقاء فقط بدافعِ الكسل. ورغم ذلك غير محبَطة، بل فقط قلقة من التشنج المستمر فَي يدي؛ لقد عملت بشكل جيد وبسهولة".

14 مايو. "الأكاديمية". "أركب دراجة هوائية والجو حار، أتَخضْخض كثيراً، والغلالة على وجهي تُعميني. شعور غامض بالسعادة لكوني بين هذه اللوحات بعد غياب عامٍ أو نحوه. استحالةُ

رؤية *لوحة الفنان «فْرا أنجليكو» الكبيرة*[1]•؛ تظهر الشخصياتُ ولا يوجد خلفها هواء. أحب أن أتوغل في الخلفية، ولكن لا يمكنني ذلك. السبب هو مسرح الدمى ذاك الذي يأتي إلى مقدمة الشخصيات. الخفقان في قلبي... ألقي نظرةَ استياء على الشخصيات وهم يقومون بإيماءاتهم كما يفعلون. نظري لم ينجذب فقط إلى نقص التكوين، بل في الواقع كلهم يُديرون مقلَ عيونهم، ويَلْوون قسمات وجوههم.

"لقد انجذبتُ **أفلاطونياً** من البداية إلى لوحات "ساندرو بوتيتشلي" الصغيرة وقاومت. أرى في الحال *لوحة «سالومي»* بجلاء كبير، لكن اللحن يأتي على فترات متقطعة معها (هل له علاقة بالخفقان؟). شاهدتُ اللوحات الثلاث الصغيرة الأخرى أيضاً على الفور وبطريقة حسنة (الراحة التي يبعثها شيءٌ صغير تكفي لتغطي عينَ المرء وتعزلها عن تأثيرات أخرى!).

هذا اللحن والخفقان (اللحن يتأرجح صعوداً وهبوطاً) يبدو أنهما يصنعان نسق إثارة بإيقاعات معينة ألتقط بها "بوتيتشيلي" جيداً.

تبدو *لوحة «قيامة المسيح» (التي رسمها بوتيتشيلي)* أقل ترويعاً ومأساوية مما أتذكره عنها. أمضي خلالها، وأشعر بالارتياح الكبير داخلها، لكنني لا أشعر بالميل إلى التلكؤ والتريث عندها، لأنني مضطربة.



1 • أعتقد أن الكاتبة ربما تقصد اللوحة الموضوعة فوق المذبح في كنيسة القديس مرقس. (المترجمة)

اللحن والخفقان مستمران. لا أستطيع رؤية *اللوحة الكبيرة للفنان «جِنتيلي دا فابريانو»*•[1]...

لوحة «الربيع» للفنان «بوتيتشيلي». الضوء ممتاز والخفقان مستحكم، أرى لوحة "الربيع **بريمافيرا**" بجلاء **كبير للغاية**، بشكل شبه مفرطِ الجمالية، ولكن على مراحل شيئاً فشيئاً.

تصبح الحركات الصاعدة والدائرية **فعلية** تقريباً، إحساساً برفع وتدوير؛ لكن بلا لعثمة، رغم أن الأمر شديد الوطأة بطريقة تثير الخوف وكأنه فعلٌ.

الستارة تُسدَل والحيوية تتضاءل. أرى **بصرياً** بطريقة أقل وضوحاً. تستمر النغمة صعوداً وهبوطاً. لا أرى اللوحة **على** هذه النغمة، ولكن بينها، داخل إطارٍ تصنعه النغمة.

أنا متعبة وأستند إلى الحائط؛ عندما أنظر إلى لوحة "الربيع"، أشعر بالسعادة. أفضّلُ أن أبقى في الغرفة نفسها وألا أذهب بعيداً. ليس لديّ أدنى مَيْل إلى النظر إلى لوحات أخرى.

يبدو أنني أراها بشكل أقل جودة وأنا جالسة، رغم أنني سعيدة بأنني جلستُ.

تبدو اللوحات الأخرى لا مكان لها في تلك الوضعيات التي تأخذها الشخصيات فيها. إن لوحة "الربيع" هي حقاً عالمٌ من السحر، وأتخيل أن المرء يظلّ فيها حتى عندما لا ينظر إليها. ربما على المرء أن يجرب أن يقرأ شيئاً في وجودها. قرأتُ ملاحظتي حول نافورة،

1 • أعتقد أن الكاتبة ربما تقصد لوحة "سجود المجوس"(Adoration of the Magi) . (المترجمة)

وكان لديّ أجمل شعور بأنني في الريف. وعدتُ بيسرٍ كبير من هناك، وأُخذت حالاً بهذه اللوحة؛ التي كأنما صُنعَت لِيُستعان بها على عبور هذه المتاهات.

الخفقان أضعف بكثير، لكنه ينبض بهدوء ودائماً على هذا اللحن. أجد نفسي قادرة على رؤية اللوحة الصغيرة "*ميلاد المسيح*» *للفنان «فيليبو ليبّي»*، لكن ليس بكلّيتها.

يبدو أن هذا اللحن يعطي حركة غريبة للأشخاص في *لوحة «العذاب في حديقة جِتسيماني» للفنان «بيروجينو»*؛ حيث يبدو الناس كأنهم يتطوّحون أو يتدحرجون مثل سفينةٍ".

فلورنسا. 24 مايو. "أمسية حارة بعد يوم عاصف. لقد أتيت إلى مركز المدينة لمقابلة صديق في المحطة، لكن لا توجد إثارة. لقد كنت مريضة ومتعبة للغاية مدة يومين. حالة أحلام يقظة مبهمة. مشيتُ من الترام وتسوّقت.

"سان لورينزو". لا يوجد انطباع بأن الكنيسة تحيطني وتغمرني مكانياً، إنْ هو إلا البخور اللطيف والمنعش نوعاً ما. الناس مثل الأشباح. لا يمكنني بذل أيّ جهد للنظر، لكن *نافورة*[1] • *الفنان «أندريا ديل فيروكيو»* تسعدني بحيوية خطوطها. لا شيء فيها يثرثر برطانة

---

1 • في الفناء الأول في الوسط، أقيمت نافورةٌ من الرخام لتحل محل البئر القديمة. ترتكز النافورة على قاعدة مثمنة كبيرة، ودرجتين دائريتين، وتحمل عموداً من الرخام يدعم حوضاً رخامياً. على رأس النافورة توجد رؤوس أُسْدٍ متدفقة بالماء، وعليها صبي صغير يحمل دلفيناً وقد وضعه أعلاها "أندريا ديل فيروكيو". كان المكان أكاديمية ملتقى الأفلاطونيين الجدد. (المترجمة)

غير مفهومة. لدي القليل فقط من الإحساس بمبنى الضريح•[1]. لست مشتتة بالحياة في الخارج، وللحقيقة بالكاد أنتبه إلى "شيشرون"؛ إذْ لا يصل إليّ شيء سوى رذاذ الماء من النافورة، وصدى القداس المسائي، وحلاوة البخور، والبرودة المنعشة. كل شيء يشبه الحلم. لو أنها المرة الأولى لتولَّد انطباعٌ، بيد أني أشعر بنعاس شديد، وليس عندي حِملٌ على التفكير، وصداعٌ في رأسي، ونعاسٌ، وأواصل شمَّ روائح".

"لفتني أحد الأبواب البرونزية فجأة في شعاع الضوء الخافت، وبعض أوراق التين خارج النافذة. إن المجهود الذي أبذله لأرى يجعلني أسمع حديثَ الكهنة، وأشعر بالملل. بدأتُ قليلاً ألحظ محادثات. كل شيء مقبول للغاية، لكني أشعر بنعاس شديد. أُسدِلت ستارةٌ فجأة (دائماً هكذا في خزانة الكنيسة) فصحوتُ قليلاً. يبدو أن الملائكة الصغار باللون الترابي على الإفريز تقوم بحركات باليه بسيقانهم. الإفريز لا يزعجني ولا يسعدني، لكن هذا الباب البرونزي تحت الضوء يسعدني. أحب حالة عدم التساؤل بشأن الناس ومن هم مجرد أسطح لامعة ومظللة. يُسعِد هذا الحال كما لو أنك في حديقة يضيئها لون القمر وأنت متعب".

"تريثتُ في قسم خزانة الكنيسة القديمة. كل شيء هنا ممتع للغاية: صوت النافورة، والبخور، وصدى الأصوات، وحُزَم الضوء في

1 • يسمى هذا المبنى كيسيّة أو غرفة الصَّداري أو خزانة الكنيسة، وهي كنيسة صغيرة ملحقة لحفظ قطع الثياب اللازمة للقساوسة في طقوس الخدمة، وتكون إما بالقرب من المذبح الجانبي وإما على جانب المذبح الرئيس للكنيسة. في كنيسة سان لورنزو، هذا البناء هو أيضاً ضريحٌ لعظماء المدينة. (المترجمة)

الأعلى، والبرودة المنعشة، كما أنني أحببت جداً الطاولة الرخامية بما فوقها من ملابس وقلنسوات مختلفة، وقبر «*دوناتيلو*» مُنْدكّاً تحتها بشكلٍ لا يَبيْن[1]•، ثم لفتتْ نظري مرة أخرى البوابةُ البرونزية اللامعة، والمجموعةُ الجميلة الكبيرة من الشموع".

"هذا حقاً شكل ساحر لانطباع نائم عندما يستلقي المرءُ بدلاً من الجلوس على مقعد صلب، وإذا لم تخطر له الفكرة، فعليه (لكنه لن يفعل) أن يرفع نظره إلى الأعلى، إلى القبة".

"اللامبالاة المطلقة تجاه السائحين. لقد كلفني الأمر جهداً لإخراج دفتر الملاحظات والكتابة فيه، لكن هذا أقل مشقة بكثير من النظر إلى أي شيء. عناء مراقبة الذات والكتابة أقل. وكأن هذا جزء من الشعور بالنعاس"[2].

وبهذه تنتهي المقتطفات من دفاتر ملاحظاتي بشكل مناسب، ما يوضح مدى سهولة تدوين حالاتي الجمالية دون الشعور بالضيق. لسنوات، كانت كل حياتي النفسية مصحوبة بوعيٍ بذاتها على هذا

---

1 • قبر "دوناتيلو" موجود في جناح كنيسة سانت لورانس؛ تحت الطاولة حيث ما يسمى "خزانة الكنيسة"، وهي أقدم جزء في الكنيسة الحالية. صمم هذا الجزء "فيليبو برونليسكي" كقبة مستديرة تشرفُ على مكعب. يحتوي هذا الجزء من الكنيسة على مقابر لعدة أفراد من عائلة "ميديتشي". (المترجمة)

2 كتاب "تيتشنر" (الشعور والاهتمام): "... التجربة التي أريد أن أنبّهك إليها هي أنه: عندما يقرأ المرء، بإمكانه تدوين ملاحظات مرت في ذهنه للمقاطع التي يحب أن يتذكرها ويوظفها فيما بعد، دون توقفٍ يُذكَر يمكن أن يعطل عملية القراءة نفسها، ودون حتى ضياع ولو مؤقت لتسلسل نقاش الكاتب... عندما نغلق الكتاب، نكون قد دوّنا ملاحظات على كمية لا بأس بها من المقاطع لاستخدامها لاحقاً دون أن نتدخل ونقطع التيار الرئيس لِوعينا. هذا هو الوضع التقني والنقدي، أما الوضع الاستبطاني فإنه أيضاً شبيه به".

النحو: ما يكبت المتفرجَ الناظرَ الذي أحمله في داخلي هو فقط التفكيرُ بمنطق، والعمل، ومحادثة مثيرة للاهتمام، وحالات انفعال شديد. المتعة الجمالية الأعظم -وهي دائماً ما تكون هادئة جداً في حالتي- مصحوبة، كما رأينا، بإدراك متواصل للحالة التي أنا فيها.

بعد أن أنهيت هذه السلسلة من الملاحظات التي دونتها بسرعة، سأطلب إذناً من القارئ ذي الجانب المهتم بعلم النفس بأن أضع بين يديه مقتطفات أخرى من دفاتر ملاحظاتي، التي انتقيتها خارج ترتيبها الزمني. بالنسبة إلى هذه الملاحظات التي ستَلِي، إنها تحتوي، عن طريق المصادفة البحتة، على بعض الاستنتاجات الرئيسة، وبعض الفرضيات الأكثر لفتاً للنظر التي أتت إليّ خلال هذين العامين من الدراسة الصميمية لعلاقتي الخاصة بالأعمال الفنية، وهي بذلك إما أطاحت بالنظريات الجمالية التي أشرت إليها من قبل، وإما عملتْ على تعزيزها وتقويتها.

دونتُ هذه الملاحظات إما أثناء وجودي أمام العمل الفني، وإما دائماً تحت تأثير انطباعي عنه (في غضون أربع وعشرين ساعة). وللحقيقة، هذه الملاحظات هي عبارة عن القطعة المحذوفة، التي يمكن للقارئ أن يجمّعها من الملاحظات السابقة، وهو تجميع يأتي تلقائياً ومن دون نية فحصٍ لما آلتْ إليه نظرياتي.

أعتقد أن هذه الملاحظات سوف تعفيني من إجراء فحص للنتائج التي سيتم استخلاصها من هذه الدراسات، من خلال تنويهي إليها بطريقة عفوية وطبيعية، بما يتوافق مع الطابع المباشر لملاحظاتي.

ربما ستعمل أولى هذه الملاحظات (17 ديسمبر 1901) على توضيح نقطةٍ أشير إليها مراراً وتكراراً في ملاحظاتي: "فكفكة الرمز أو الموضوع" في مقابِل إدراك الشكل؛ وتوحيد هذه الظاهرة الفنية مع الفعل اليومي المتمثل في التعرف على الأشياء المحيطة؛ وهذا الأمر -والحق يقال- لم ينتبه إليه علمُ النفس حتى الآن كما ينبغي. تتناول المذكرةُ التالية الظاهرةَ التي، رغم تفسيرات "فونت"، ومؤخراً "ليبس"، يواصل الكتّابُ تسميتها "الأوهام البصرية".

عند النظر إلى المزرعة الصغيرة، التي أعيد بناؤها حديثاً في أدنى الوادي، رأيت، بشكل واضح جداً، أن الكوخ الجديد المفتوح من جهتنا عند مكان انحناء الجدول، كان مليئاً برذاذ عجلة طاحونة الماء؛ والماء المتدفق يدور بشكل إيقاعي في فقاعات بيضاء ثقيلة كبيرة، تملأ عتمة الكوخ بوميضها. نوّهتُ إلى الأمر لصديقة، رسامة، وقد شهدته أيضاً، لكنها قالت على الفور إنها تعتقد أن هناك دخاناً ينبعث من المدخنة الموجودة في الأمام. (المدخنة في منتصف الطريق أسفل التل). قلتُ هذا هراء، وواصلتُ النظر إلى سرعةِ ماء الطاحونة على ذلك الكوخ مدة ثلاث دقائق تحديداً؛ وتنقّلتُ قليلاً من مكاني إلى أن تحركتُ بشكل كافٍ لأبصر لفائفَ سحب الدخان على جانب التل، وعندها شاهدتُ الكوخ فارغاً. بَيد أن الذي جعلني أقتنع أخيراً بأنه كان دخاناً هو أن صديقتي أوضحت أن حركة المياه كانت باتجاه التل؛ أيْ للخلف.

"يدعى المكان *الطاحونة*[1]•؛ طاحونة الماء المرعبة. قلت لنفسي: "لقد قلبوا المكان إلى طاحونة". وكنت أنظر في اللحظة السابقة إلى أحد روافد نهر "مِنْسولا" وهو يندفع منحدراً قبالة فوران ماء الطاحونة الذي سبق أن افترضته؛ علاوة على ذلك، في ذلك اليوم الممطر، كان عقلي متأثراً جداً وجذلاً بفقاقيع الماء في كل مكان".

هذا التذكّر لصور بصرية سابقة، الذي نفسر عبره الأشكالَ التي نراها بأم العين، يظهر في ملاحظة ثانية دوّنتُها في 3 مايو 1904:

"أطل من فوق من فيلا "إغْنو"[2]•، أنظرُ إلى أسفل من مُعتلى برجٍ أبيض طويل جداً خارج بلدة "بيستويا"، ثم اتضحَ لي أنه طريق مستّقيم، لكن بين الحين والآخر أراه كبرجٍ مرة أخرى، وأشعر بوضوحٍ بوجود بعدٍ ثالث خلفه".

أود أن أطلب من الشخص الاختصاصي النفسي أن يفكر في "الوهم البصري" الثاني في ملاحظاتي حول الطريقة التي نقوم بها بتصحيح لا إرادي في بعض الأحيان لمنظور الصورة الذي فيه خلل، وعندما نفهم لمرةٍ الفكرةَ التي يرغب الفنان في تمثيلها، فإننا مثلاً نقوم بتسطيح الخطوط الشاقولية لنجعلها وفق حُكمنا صفحةَ ماءٍ بسبب الانعكاسات التي سببها لونها.

يجب إضافة ملاحظاتي المختلفة، حول موضوع "الحركة الحقيقية" (تغيير المكان بشكل فعلي)، و"الحركة" التي نعزوها إلى الخطوط، إلى هذه المسألة حالتي تخص الجزء الذي تلعبه الذاكرةُ

---

1 • (Mulinaccio) الكلمة مذكورة باللغة الإيطالية. (المترجمة)

2 • فيلا "إغْنو Igno" هي عبارة عن قصر أرستقراطي ريفي على طراز عصر النهضة يقع خارج مدينة "بستويا(Pistoia) "، منطقة توسكانيا بإيطاليا. (المترجمة)

والحُكمُ في فعلِ التعرُّف على الأشياء الحقيقية، أو التمثيلات الفنية، للأشياء الحقيقية.

تضيف الملاحظةُ التالية تطوراً أكثر من الناحية النظرية:

أبريل 1904. "أجد ملاحظة قديمة خاصة بي بتاريخ 21 أبريل 1901، أقول فيها عن القطع الأثرية القديمة: إنهم لا يفعلون ذلك؛ لأن الفن العظيم لا يقدم لنا حركةَ الناس، بل حركة الخطوط والأسطح.. إلخ". أود أن أضيف الآن أن ما يُعد في الفن حركة الناس ربما يختلف من جيل إلى جيل فني آخر؛ لأن حركة الناس هي استنتاج نقوم به، وأيضاً لأننا نفعل هذا بحسب درجات الإيحاء المختلفة. ومن ثم ما يمكن أن يوحي بالحركة (أي انتقال الحركة) لشخصٍ بيزنطيّ لن يوحي لشخصٍ من عصر النهضة بأيِّ شيء سوى الجمود؛ ربما كان الإغريق القدماء يشعرون بالحركة المصاحِبة للناس في تمثال *«رامي القرص»* (*Discobolus*) بقدر ما نشعر نحن بها في أعمال "جون سارجنت"؛ لأنهم كانوا بالمثل يبحثون عنها. كلما أصبحت صيغةُ الواقعية أكثر تعقيداً، قلَّ شعورُنا بالرضا. يعتقد الفلاح أن نسخةَ اللوحة المطبوعة عن الأصل تُعجِب؛ لأنه غير معتاد على شيء أكثر إثارة للإعجاب في هذا الشأن: إنه ينظرُ إلى العمل، ويقوم باستنتاج بطواعيةٍ أكثر منا. الواقعية، الحركة الواقعية، هي في الحقيقة معادَلاتٌ بين قوتنا في التعرُّف وبين الرمز، ومن ثم هي تتغير؛ لأن الرمز يتغير، لكن المعادلة بين ملَكتنا الجمالية و"الشكل" "لا تتغير؛ لأن الرمز هنا غير موجود".

خطرت لي الفكرةُ أعلاه بعد الملاحظة الآتية:

22 أبريل. "أوبرا ديل دومو". "لقد أوضحت اليوم لصديقتي الشابة الفرقَ في العلاقة بين الأشخاص الحقيقيين والمحيط الحقيقي (أو، بشكل أكثر دقة، عدم وجود علاقة)، والعلاقة القائمة بين الناس والعمارة وغيرها في تطريزات الفنان "أنطونيو بولايولو" (لاحظتْ معاونِتي "كليمنتينا" ذلك لأول مرة أثناء دراسة الأعمال الفنية المختلفة). في الحياة الواقعية، العلاقةُ، كما سبق القول، هي **صِفرية**. نحن نربط بين هذه العناصر بالتجربة، من خلال العلاقة السببية، ولكن من دون أيّ نوعٍ من الضرورة، أو من تآلف القُربى، أو من التبادلية الموجودة بين العناصر من حيث كونها أشياء مرئية بصرية. الكراسي لا تضغط على الأرض، بل تقف منفصلة، وكذلك الناس.

"لا يوجد مبرر لئلّا يعطينا أكثرُ رسامٍ متواضع السوية، بعد أن تعلَّم "الرسمَ" والمنظورَ في المدارس، صورةً **بورتريه** صادقة لهذه الأرضية، الغرفة، الكراسي، الناس. في الواقع، لَسوف يعطي بصدقٍ أكبر؛ لأن هذا المستوى بالذات المتوسط المتواضع يتمثل في تحرره من ذلك الإلهام الجمالي الذي يجبر الفنانَ الحقيقي، وإنْ عن غير قصد، على تغيير كل هذه الأشياء الممثَّلة لكي يُدخلها في علاقاتِ تكافؤٍ وتراتبيةٍ وعملٍ تفاعليّ متبادل".

الفكرة نفسها، التي تعود في الأصل إلى دراسات معاونِتي "كليمنتينا" في معرِض التحضير لمقالة "الجمال والقبح"، قد تمت صياغتها بوضوح شديد في الملاحظتين الآتيتين:

13 يناير 1903. "أمس، نظرتُ إلى بعض لوحاتٍ من الدرجة الثانية بالألوان المائية، وتكررتْ لي الفكرةُ التي كانت لديّ مرةً حول "**جوزيف بينيل**"، وهي أن الفنان يترجم ما يراه إلى شكلٍ خاص

به. يتوضح هذا في مثل تلك القضايا الكبيرة كالتكوين والتشريح؛ حيث تتوافر لدينا بالنسبة إلى التشريح جميعُ ملاحظات "فورتفانغلر" و"موريلي"[1]•، الأيدي والأذنين وغيرها. من المسلم به أيضاً أن الفنان لديه "خط" – ونحن نسمع على الأقل عن خط ليوناردو وخط بوتيتشيلي، بل حتى **البابا** كان قد سمع عن "حبُّكَ لخطّ **غويدو**""[2].

"لكنني أعتقد أننا لا ندرك بشكل كافٍ كيف تؤثر هذه الحقيقة الأخيرة في المتفرج الناظر. لم يُظهر "بوتيتشيلي" لهذا الناظر مجردَ سيدات (دعنا نَقُل) بملابس ذات طيات تلتصق بأجسامهن، وهنّ يتمايلن بين الأشجار أو النوافير، بل (كما أشار "بيرينسون") لقد

---

1 • يوهان "مايكل أدولف فورتفانغلر" هو عالم آثار ألماني، ومؤرخ فن وناقد. أهم منشوراته هو كتاب عن القطع البرونزية في أولمبيا، وأعماله الواسعة عن الأحجار الكريمة القديمة والمزهريات اليونانية، وكتاب "روائع النحت اليوناني". شكل طلابُ "فورتفانغلر" مجموعةً متميزة في الجيل التالي من مؤرخي الفن الكلاسيكي وعلماء الآثار. أما "جيوفاني موريلي" فهو ناقد فني إيطالي ومؤرخ فني. درس "موريلي" الطب وعلم التشريح. فيما بعد طور تقنية للبحث سُميت باسمه، تُحدَّد فيها خاصية "أيدي" الرسامين من خلال التدقيق وتفحُّص التفاصيل التشخيصية الصغيرة التي تكشف في لا وعيهم عما يتفق لديهم عُرفيّاً في رسم الأذنين مثلاً. طور "موريلي" طريقته من خلال دراسة أعمال "بوتيتشيلي"، ثم طبقها على "بوتيتشيلي" و"فيليبينو ليبّي". (المترجمة)

2 لقد تطرقتْ تلميذتي السابقة، الدكتورة "واسر-كريبس"، إلى نظرية موحية للغاية تربط خطَّ الرسامين الفرديين (أو بالأحرى أصغر العناصر الرسومية التي يتألف منها هذا الخط) مع خط الكتابة لدى الفرد نفسه، واعتبار كِلا الخطَين تعبيراً، أو **إيماءةً** خطية، لطبعه ومزاجه الخاص. إن خصوصيات الفنان في التأليف، أو الخروج عن الترتيبات التقليدية أو تفاصيلها، تُكرِّر، وفقاً للدكتورة "واسر-كريبس"، **تركيبة ومجموع الإيماءات** الموجودة مسبقاً في الأشكال الأولية الابتدائية ("خط الكتابة الفني"، بقلم "ماريا واسر"، زيورخ، 1910). لقد طورت الدكتورة "واسر-كريبس" هذه الفرضية القيّمة نفسها في "مجلة الجماليات" لعام 1911، لكنها في رأيي تشوهت من خلال بنائها داخل منظومة جمالية ذات قيمة مشكوك فيها.

أظهر لولبياتٍ بخصوصية شديدة شبيهة بسحائب الدخان اللولبية. و"أوبري بيردسلي" أيضاً لا يُظهر أشخاصاً يتمتعون بمظهر جنسي بفتحات أنف مريضة وعيون شبقة، بل يُظهر نظاماً من خطوطٍ ذات حركة دوديّة كريهة ومعتلة تماماً مثلهم. وهكذا دواليك. تفعل هذه الخطوط المكوِّنة فعلَها على الناظر بقوةٍ كالموضوع المتمثِّل أو التقاطعات وغيرها في التكوين، بل إن تأثير الخطوط أكبر فعلياً، لكن الفنانين من المستوى الأدنى **لا يمتلكون خطاً**، أو ليس لديهم خط متكرر ومفهوم عضوياً. **يحاولون بشكل ضعيف إعادة إنتاج الخطوط في الطبيعة، وليس لديهم أسلوب**...".

"إن الملل الذي يسببه الكثير من لوحات الرسام "بلانك" لجبال الألب بالألوان المائية، على الرغم من تميزها في أشياء أخرى، يرجع أساساً، كما أعتقد، إلى هذا السبب. هناك إبهام لا أمل منه من حيث التشكيل والنمذجة (**على الرغم من أنه يتمتع بحس شديد لسوية ووضعية الأرض**)؛ أيْ هذا التجسيد العاطفي لشكل الجبل، لكن المنحدرات والنتوءات والحواف والشقوق كلها تظهر في خطوط مترددة. تشبه إلى حد كبير الشيء الحقيقي في الواقع، ولكن من دون صفة محددة؛ أيْ **من دون وجود فئة الشكل كتصنيف**.

"ومن هنا يمضي المرءُ مغادراً، ولديه شعور بأنّ أحداً لم يقل له شيئاً، ولم يحدث له شيء. أشعر بالشيء نفسه في لوحة "ليدي V." للرسام "جورج فريدريك واتس"؛ فالقيمة الروحية للمرأة وحضورها الجسدي موجودان بنبلٍ كبير، لكن الرسام عالج اللوحة بفوضى **خطوط مترددة مؤقتة**. يقول أحدهم إن الأساسيّ ينقص اللوحة؛ والمقصود ليس نقصه في "ليدي V."؛ لأنه موجود فيها،

بل المقصود هو ذاك **الأساسيّ في أيّ عمل فني**، أو على الأقل أحد الأساسيات (الأمر الأساسيّ الآخر؛ أي التكوين الصّرْحي، صادف أنه موجود في هذه اللوحة)".

هذا يفسر حقيقة لماذا، بمجرد إدراكي حقيقة لوحة ""ليدي V."، لم أعد أهتم أبداً بالنظر إلى الرسمة مرة أخرى؛ بينما أجد أن رسومات "سارجنت" لا تَنِي تستدعيني لأنظر إليها وتغري "العين".

"الحقيقة هي أن العمل الفني الأدنى مستوى يدفعنا في الحال إلى إعادة بنائه عن طريق إرجاعه إلى الواقع؛ فنحن نفكر في جبال الألب (لدى النظر إلى لوحة الألوان المائية)، ونفكر في "ليدي V."، ونكف عن النظر إلى اللوحة. بينما نجد أن الفنان "جون راسكين" يتيح لنا أن نفكر في جبال الألب فقط في نشاط دائري ثابت ضمن لوحته المرسومة: أن نفكر في السيدة التي تغنّي فقط ضمن **المتاهة** الخاصة بـ "سارجنت"، إذا جاز التعبير".

"الفنان العظيم يأسرنا من خلال مَلئِنا بحركةٍ معينة هي حركته هو دون كل الحركات الأخرى، التي نذعن نحن لها عن طيب خاطر. يمكن القول إنّ هناك حقيقة مؤكدة في فكرة "إتيان سوريو" عن الحالة التي تشبه التنويم، لكن الإيحاء ليس مجرد إيحاءٍ بالموضوع المتمثِّل، بل على العكس من ذلك هو إيحاء بنمط التمثيل".

لوحة بورتريه «سيدةٌ تغني» للرسام «سارجنت». "الصورة **لا** تعطي قيمة الشخص أو الشيء المرئي، ولكن تعطي **خلاصة** الشخص أو الشيء الذي شوهد، أو سُمع، أو شُعر به، أو سُمع عنه. في هذه الحالة، هذا التجميع للخطوط (إذْ ما القيمة من مجرد تجميع خطوط

السيدة الحقيقية، في حال تمكّنا من فصل هذه الخطوط؟) يعطي أيضاً قيمةَ غناءِ السيدة".

"إن القاعدة الذهبية في الفن، كما يعتقد "ليسينغ"، ليست تجنُّب تمثيلات الحركات المفاجئة والسريعة العابرة، ولكنْ جعل تمثيل ما تحملناه، أو انفعلنا به، حين كان مفاجئاً وعابراً مُرضياً ومثيراً للاهتمام عندما يدوم".

تنمية فكرة الحركة والإيقاع في الفن.

26 أبريل 1904. متحف "بارجيلو". المنحوتات التوسكانية. "حسناً، لقد وصلتُ سيراً على الأقدام، هناك نغمة، عالية ("الفوجِة" العالية لافتتاحية "الناي السحري"[1•]). يميل اللحن إلى التلاشي عند دخولي القاعة الكبيرة، ومن الواضح أنه سريع جداً بالنسبة إلى خطوة المرء في هذه القاعة. إنه يمنعني من رؤية تمثال "القديس جورج" للفنان "دوناتيلو"؛ ويبدو أن اللحن يجعل قطع فسيفساء تتلألأ وتحتل مكان الأسبقية بالنسبة إلى التمثال، فلنغمة تبدو أكثر حيوية بالنسبة إلي من التمثال؛ أسمعها بسهولة أكبر مما أرى التمثال.

"لقد تأثرت في الحال *بالنقش النافر* (*الموجود تحت تمثال القديس جورج*)، على الرغم من أن تلاشي الجزء العلوي من الحصان يقلقني... يبدو أن لحن "لحظةٍ موسيقيةٍ" للمؤلف الموسيقي "فرانز شوبرت" يلائم بشكل لطيف... لكنني نسيت كيف كان أثر "فوجة" موزارت! فلأحاول تذكر ذاك اللحن –ها هو (لكن مع بعض

---

1 • "الناي السحري" هي أوبرا مكونة من فصلين، ألّف الموسيقى الخاصة بها "موزارت" سنة 1791، وكتبها الألماني "إيمانويل شيكانيدير". (المترجمة)

الصعوبة)- لا، لا، يا لتماوج طيات القماش في هذا النقش النافر! كم هي خارجة عن الإيقاع الزمني! وكذلك خطوة الأميرة. سأحاول تعديلها؛ **يمكنني** جعلها مناسبة من خلال إبطائها وتغييرها لتصير نوعاً من إيقاع "الفالس"، أو بالأحرى "مازوركا"[1]•.

"أشعر بسرعة كبيرة جداً وبإحساس *بخطوة القديس يوحنا*، ولكن ليس لديّ نغمة. السرعة موجودة في خصلات الصوف بلباسه وفي ثني الرسغين والأصابع أكثر منها في المشي؛ فأنا أتجه إلى النظر إلى الأعلى، ولا أنظر إلى ساقيه، ولا يوجد ما يؤشّر في جذعه إلى المشي. أشعر بالسرعة في العضلات المشدودة فوق الصدر- **كشكل**، وكذلك في العلاقة بين الفم والأنف والعينين. ومن الواضح أن هذه السرعة هي تلك الخاصة بإدراكي. أنا حقاً مجبرة على السرعة؛ لديّ خفقان بسيط (لم يكن لدي عندما صعدتُ الدرج ببطء) وأتنفس بصعوبة...

"أخرج إلى غرفة التماثيل البرونزية. من الواضح أن صعوبةَ الحصولِ على انطباعٍ، من أي عملٍ فني في معرضٍ ما، تتمثل أولاً في صعوبة عزله (أوً عزل نفس المرء الناظر للعملَ) عن الانطباع الفوضوي الكلي لجميع الأجسام الفنية المحيطة بالمرء، ولكونها كلها أعمالاً فنيةً إنها تتمتع بقوة وجود أكثر وأقوى بكثير من الأشياء والأجسام الطبيعية؛ وأيضاً تلفت انتباهاً هو مُنصبٌّ مسبقاً على أعمال فنية".

---

1 • *"مازوركا"* (Mazurek)هو نمط موسيقي راقص مبني على **الإيقاع** الثلاثي. (المترجمة)

"علاوة على ذلك، إن شخصيات الأعمال الفنية تخرج ناتئة خارج محيطها، فهي لا تندمج وتتماهى، ولا يمكننا إبعادها دفعةً واحدة كما نُبعِد الأشياءَ والأجسام الطبيعية".

"هذه الغرفة البرونزية الأصغر هي حقاً **بابل** التي تبلبل الألسنة؛ حيث أشخاص الأعمال الفنية يتحدثون بألسنة مختلفة وصاخبة، لكن، في أغلب الوقت، تتخذ تفاصيلُ منظر طبيعي أو شارعٌ طابعَ ضجةٍ طبيعية نادراً ما ننتبه إليها".

تبدأ في المقتطف التالي استنتاجاتٌ محددة من ملاحظاتي العديدة حول **حركة الخطوط والاستحواذ الإيقاعي**. يحتوي المقتطفُ على الصيغة التجريبية لذاك **الإسناد لحالاتنا إلى أشكالٍ مرئيةٍ بصرية**، التي تشكل، في رأيي، الجزء الصلب الذي لا جدال فيه والمميز في نظرية "التقمص العاطفي"، التي وضعها البروفيسور "ليبس" في كتابه (الجماليات المكانية) وعمله المعنون (التأسيس للجمالية).

هذه الملاحظات، على الرغم من كونها نتيجة تجربة شخصية مثل كلّ الملاحظات الأخرى الواردة في هذا العمل، دونتها أثناء قراءتي الكتاب الجديد للبروفيسور "ليبس" المعنون (التأسيس للجمالية)؛ وهي تشكل محاولة لتوضيح أفكاري حول نظرية "التقمص الجمالي". أنا أعدّها، كالعادة، مفتوحة وغير مكتملة، وأرجو من القارئ أن ينظر إليها على أنها توليفة مؤقتة للغاية، وقد وضعتها أمامه فقط لأجعله على دراية بالحالة الفعلية لنظريةٍ جمالية أرغب في أن يراها القارئ موضحة تجريبياً.

"(أ.) أعتقد أن الذي نقوم بإسقاطه على شيء آخر هو ذاك الفعل الأولي، الكافي لبدء تشغيلٍ آليّ لسلسلةٍ كاملة، والذي، من حيث جميع الحركات الاعتيادية، هو الجزء الوحيد منها الموجود في الوعي: جزءُ "أنا أركب" لراكب الدراجة المتجهِّز للانطلاق: كلمةُ أمرِ القيام بعمل: أنا أقوم، أنا أجلس، أنا أستلقي.. إلخ، التي إنْ نجحتْ تماماً فإنها تعيق كل معرفة بالحالة العضلية.

يتوضح من الأمر أنه كذلك عندما نرى أن الحركات، التي نُسقطها بهذه الطريقة على أشكالٍ غير حية أو غير متحركة، هي بالضرورة حركاتٌ مألوفة جداً إلى درجة أنها جزء من مفهومنا عن الوجود كله؛ إنها أكثر الأشياء الآلية الأتوماتيكية التي نمتلك وعياً بها على الإطلاق. إذا حدثت من مدة وجيزة، وبشكل أقلّ اكتمالاً بتنظيمه؛ أي إذا بدأ جزءٌ من السلسلة الآلية الأتوماتيكية بالوجود فجأة في الوعي، فلن نتخيّل عندها أبداً أن هذه الحركات تحدث خارج أنفسنا.

ومن ثم، كما يحكم "ليبس" بحقّ (رغم أنه لا يشرح السبب)، لن يكون هناك تحديدٌ للموضع في "التقمص العاطفي"؛ ليس لأننا لم نستطع تحديد موضع ما نُسقطه على الخارج في داخل أنفسنا، ولكن لأننا لم نستطع أن نُسقط **كنمطٍ** تفسيريّ، كطريقة ضرورية للوجود، نشاطاً قابلاً لتحديد موضعه، بمعنى أن يكون قابلاً للآلية الأتوماتيكية الناقصة غير التامة".

"(ب.) أيّاً تكن المشاعر محددة الموضع التي يتمّ استدعاؤها، هي من ثَمَّ واضحٌ أنها ذات طبيعة ثانوية؛ أي استجابات من طرَفنا على الفعل الذي ننسبه إلى الخارج؛ أيْ في حقيقتها هي محاكاة ناتجة عن "التقمص العاطفي": نحن نشدّ أجسامنا باستقامة لأننا

لتوّنا أدركنا أن العمود يقوم بذلك، وسببُ إدراكنا أن العمود يشدّ نفسه إلى الأعلى هو أنّ بعض علاقات الخطوط تترجم نفسها إلى علاقات تلقائية آليّة لا نعرف عنها سوى الحقيقة الأولية؛ أي "الشدّ إلى الأعلى باستقامة"[1].

"إن إسناد هذه الفكرة، وهي مجردة هكذا من علامات تحديد الموضع، سيكون "تقمصاً عاطفياً"، ما يضعنا في علاقات تشابه حيوي مع الشيء أو الجسم المرئي. التوتراتُ العضلية الملحوظة في حالات معينة (الحالات التي أعتقد أن فيها **القدر الأقل** من الانتباه **الجمالي**؛ أي من الانتباه المنقسم بين الشيء المرئي **وشخصنا نحن**) هي ظاهرةُ

1 قد أضيف (في عام 1910) إلى هذا أنه قد خطر لي أن مثل هذه العمليات العضلية الثانوية قد تكون وسيلة لمساعدةِ انتباهٍ ناقص بطبيعته، بالطريقة نفسها التي يساعد بها الأداء العضلي المتوفّز للَحنٍ ما في حالةٍ وجود ضعفٍ في الذاكرة السمعية أو نقصٍ فيها، أو ربما هي وسيلةٌ لتقليلِ شرودِ الانتباه عن طريق استدعاءٍ للمراكز الحركية.
يقول "تيتشنر"، في كتابه "عمليات الفكر"، ص. 176: "المعنى هو في الأصل حسيُّ الحركة؛ أيْ يُحَسّ بحركةٍ؛ الكائن الحي يواجه حالةً ما بوضعية جسدية... وعلينا أن نتذكر أن الكلمات نفسها كانت في البداية وضعيات حركية، وإيماءات، وسياقات حسية الحركة، وتراكبت وتعقدت بطبيعة الحال عبر الصوت، ولذلك صارت ملائمة لتساعد وتُعين الأنماطَ الأخرى من الانتباه.
ص 178: لكنني سأذهب بعيداً لأقول إنني أشك في وجوبِ وضرورةِ أن يكون المعنى واعياً بالمطلق، إلا إذا تمّ "حمله" على محمل مصطلحات تكون فسيولوجية محضة. في القراءة السريعة، وفي المرور بتتابعٍ سريع على الصفحات، وفي جعل تأليفٍ موسيقيّ على مفتاحٍ معين؛ في الانتقالِ من لغة إلى لغة أخرى كما لو أنك تتوجه إلى جارِك الأيمن أوِ الأيسر على مائدة العشاء؛ أيْ في كل هذه الحالات وما شابهها أنا أشكّ في أن يكون للمعنى أي نوع من التمثلات الواعية".
يمكنني أن أضيف: فكم بالحريّ إذاً في حالات التأمل الجمالي؛ حيث يكون تركيز العقل منصبّاً على التمثُّل أو الاستخدام! (ف. ل.)

محاكاة داخلية نشأت جرّاءَ إسنادنا حركتَنا إلى شيء آخر خارجنا؛ باختصار، كنتيجة (ليست حاصلة بالضرورة) للتقمص العاطفي".

(ت.) " في الواقع، تميل صورةُ شيءٍ تُكمّلها صورةٌ من الذاكرة (في حال عدم وجود علامات سلبية واضحة) إلى أن تكون أيضاً صورةً لحركةٍ أو إيماءة. الآن، الصورة (أو دعونا نقُل الفكرة) هي حركة أو إيماءة تنحو، كما نعلم جميعاً، إلى إصدار محاكاة خارجية فعلية لتلك الحركة أو الإيماءة؛ فإذا تحققت هذه المحاكاة الخارجية من خلال حركتنا أو إيماءتنا الحقيقية، فإنها ستُنتجُ فقط **حساً** بالحركة[1]، (ولأنها مصنوعة لكي تتحقق وتُدرَك في أنفسنا، نفهمها مرة أخرى على أنها موجودة في الشيء المرئي الخارجي: هذا تعزيز لذاك الإسناد الأصلي للحركة). على أية حال، بعد أن نعزو الحركة إلى الخارج، نشعر بتلك الحركة في أنفسنا من خلال حقيقة المحاكاة الجزئية، وهذا يوقِظ على الفور الشعورَ بالمتعة، أو الاستياء، المرتبط بمثل هذه الحركة... ويمكنني أن أضيف، عندما يكون إيقاظ "الخاطر" الأولي للحركة، وما يصاحبه من متعة أو استياء، إيقاظاً حياً وحيوياً جداً، سيحدث إقلاقٌ جسدي حقيقي، وأحياناً "عضليٌّ" على سبيل التقليد والمحاكاة، لكنه سيؤثر في الغالب في الأعضاء العاطفية الكبرى، كالقلب والتنفس... إلخ. يجب علينا -وأنا مقتنعة بذلك الآن- أن علينا في كل مسألة "التعاطف العاطفي" إعادة الاعتبار إلى عناصر "التفكير" النفسية القديمة؛ أيْ عناصر "الفكرة" و"صور الذاكرة"، وفوق كلّ هذا وذاك عناصر ارتباطاتها.

---

1 راجع مقتطفات من البروفيسور "مونستربورغ" في فصل "المشكلة المركزية في الجماليات".

وإلى هذه كلها، يجب أن نضيف عوامل معينة بوصفها أقوى عوامل الاختلاف، وهي "الضبط" (بمعنى الكابح)، والتوليفة العاطفية؛ أيْ بمعنى هيمنة "جو عاطفي محدد" على كامل الصور ذات الارتباط، والسبب ببساطة أن هذا "الجو العاطفي" يتجاوب مع المعلومة الأكثر حيوية وحياة في وعينا، ألا وهي حالتنا الخاصة".

20 فبراير، 1904. "أود أن أضيف شيئاً حول (الكابح الجزئي):

يشكل هذا أحد العوامل الرئيسة للظاهرة الجمالية. "التقمص العاطفي"؛ أي فعل تفسير الحقائق المرئية الجديدة على ضوء تجربتنا السابقة، ورؤية الشكل الجديد في ضوء الشكل المألوف، وإسناد الحركة إلى الشكل الخارجي، والحياة إلى الحركة، والمحاكاة الأولية للحركة المنسوبة على هذا النحو؛ هذه العملية -لا شك- ستحصل باستمرار إذا **لم يكن لدينا خيار آخر متوافر**. تدفعنا ضرورات الدفاع عن النفس، والانتفاع والاستخدام، إلى جعل فعلِ الإدراك البصري أقصر أكثر فأكثر، وإلى استبدال أجزائه المكبوحة بأفعالٍ أخرى؛ أي التفكير في الصفات الأخرى المرتبطة بهذا الشكل؛ أي التفكير في **الأفعال** المرتبطة به وأفعالنا المستجيبة لذلك.

هذا "كبحٌ" للإمكان الجماليّ، ليس فقط لأننا نتعجل مسرعين من التأمل إلى الفعل العملي (لقد رأى البروفيسور "جروس" هذا الأمر بوضوح)، بل السبب الأكبر (الذي لم يره "جروس" ولا "ليبس") هو أن هذا "الكبح" هو في المقام الأول **تفكيرٌ بشيءٍ ليس هو الشكل**: فنحن قبل أن نسارع بعيداً عن التأمل عموماً، نكون مسرعين مسبقاً (من خلال فعل الإسناد نفسه الذي نقوم به) بالابتعاد عن تأمل الشكل إلى تأمل الموضوع. يتعرف الطفلُ، على سبيل المثال، في

الشراشيب التي تُعقَدُ بها الستارة، على شكلٍ مشابه لشكلِ المرأة (أتحدث من ذاكرتي الشخصية)، لكن الطفلَ بدلاً من أنَ ينسب إلى هذا الشكل أفعالاً مثل استقامة الجسم والرأس وتَوَسُّع تنورة المرأة، ثم ينتقل بعدها إلى التعاطف الجمالي (التقمص العاطفي)، أو بالأحرى الشعور الجمالي المتعاطف مع ذاك الفعل المستقيم والمتوسع؛ فإن الطفل ينتقل في الحال إلى الأفعال الأخرى التي يكون الشكل قابلاً لها إيجاباً وسلباً: كالرقص، والمشي، وإرضاعه، وإلباسه ثيابه، وما إلى ذلك، فالطفل في واقع الأمر يفكر في ذاك الجسم الموضوعي **على أنه دمية**.

لقد استخدمت كلمة "ذاك الجسم الموضوعي"، وهذا له أهمية جوهرية للعملية برمتها التي تكبح الإدراك الجمالي، أو بالأحرى تحرِف عناصرَه الأولية فتُوجهها إلى عملياتٍ أخرى. وهذا الانحراف يحصل إلى حدّ ربما يمنع معه الذهاب في التجربة الجمالية إلى أبعد؛ إذْ لا يتوافر الأساس لذلك. عندما نضع معاً غيابَ الحياة الجمالية (ما عدا الموسيقى واللون) لدى الأطفال، ونشاطَهم الاستثنائي مثلاً في تحويل كلّ شكل إلى دمية أو قصّة، وهو نشاط ربما يكون هو بمنزلة التحضير من خلال اللعب (أهملَ "جروس" ذلك) للغريزة البشرية العليا ألا وهي غريزة التفسير (أيْ ربط المَشاهد بالصفات والأفعال وردود الفعل وعواقب الآخرة والخيال **العَملي**)؛ عندما نلاحظ هذا التلازم فربما يشتبه علينا الأمر في هذا الشيء العام جداً والعادي و"البدْئيّ" قطعاً، ألَا وهو إسناد الحركة إلى الأشكال المرئية حيث "التقمصُ العاطفي" في هذا الصدد هو ترسباتٌ من تجارب لا حدود لتكرارها ولا **يمكن** أن توجد إلا بعد مرور سنوات من تكريسِ

عادةٍ، وحتى عندما تكون جاهزة وكاملة فربما يُنقِصُ منها الاستمرار الضروري لنشاط "اللعب بالأشياء" الذي تتميز به الطفولة.

لكن اعتقادي الذي أؤمن به هو أن نقطة البداية لجميع عادات التقمص الجمالي العاطفي، كما أتصورها، هي دائماً نقطة الاهتمام بالأشياء: السؤال "ما هذا الشيء؟"، "ماذا يشبه؟"، بعبارة أخرى، الاهتمامُ الجمالي هو عقدة، متأخرة ومترسبة، على الأقل في حياة الفرد".

يمكنني أن أضيف (في عام 1911) أنني، فيما يتعلق بالفقرتين (ب.) و(ج.) من هذه الملاحظات، قد طرحتهما كمجرد اقتراح، وربما يُتَمكنُ من إثبات صحتهما، لكن ربما أيضاً من المحتمل أن يتم دحضهما، وذلك من خلال ما أضفته في نهاية هذا المقال من تحقيقات نفسية، ونفسية ـ فيزيولوجية.

بعد أن عرضتُ تَحوُّطَاً، ولأجل فهم أفضل للموضوع، هذه المناقشات التي لا تزال غير متطورة للغاية حول مسألة التقمص العاطفي، أريد أن أعبر عن اقتناعي بأن هذه المسألة برمتها ستُثمر من خلال اختزالها إلى مصطلحات تتوافق بشكلٍ أقل مع مصطلحاتٍ غيبيةٍ وتقريباً روحانيةٍ مما لدى الجماليات الألمانية. أجرؤ على الأمل في أن يتم التخلص في هذه المناقشة من تلك الفكرة الغامضة وغير المبررة **لأنا** (ego) الفلاسفة -كيان مبهم وغير قابل للتجزئة ودراسة مراوغة ومتملصة- ليُحِلّوها محلَّ، ربما، مفاهيم تُكتَسَب أثناء تحليل حالات الوعي، وسبَبهم في ذلك هو الدراسات المتواضعة جداً للحياة الداخلية للفرد؛ وآمل أنني قد قدّمتُ عينةً من هذه الدراسات في هذا العمل.

بعد أن تخليت عن عادة قبول نقاش "مسلَّم به" في الجماليات، سأرجع إلى الأفكار التي اقترحتْها عليّ تجربتي الفردية.

14 مايو 1904. في نهاية ملاحظتي التي دونتها حول المتعة المكثفة الشديدة التي منحتني إياها لوحة "الربيع" للرسام "بوتيتشيلي"، وجدتُ الملاحظة التالية، التي تثير مسألة أنشطةٍ ليستْ جمالية، يتضمنها تثمينُ الشكل في اللوحة. تتناول المذكرة المتعة غير المتوقعة إطلاقاً التي منحتْها لي لوحة "فْرا أنجيليكو"، التي لم أكن قد عرفتها، وحدث ذلك بعد نصف ساعة تقريباً من حصول انطباع مزعج لديّ من لوحةٍ أخرى، كنت أعرفها جيداً من قبل، وهي للفنان العظيم نفسه.

"لقد أدهشني في "الأكاديمية" أن الفعل، الذي تُؤثِّر فيه "الجِدَّة"[1]* على الانطباع الجمالي، هو أنها تُطلِق سيلَ الاستفسار وجَوسَ "ديار" العمل الفني واكتشافه، وهذه وتلك مِن الأنشطة هي ما يُحْمَلُ عليها التقديرُ والتثمين الجماليّ. **التجديد يجعلنا ننظر، لأننا لا نعرف ما هو الموجود.** وهذا يفسر السببَ في أنّ حداثة المكان أو الأشياء الممثَّلة تؤثّرُ لمصلحة التقدير الجمالي، في حين أن حداثةَ الأسلوب غالباً ما تقضي عليه. يُمنح أقصى التقدير **عندما نتعرّف على الشيء المألوف لنا بطريقة غير متوقعة.** يجب علينا أن نستكشف، ولكن يجب علينا أيضاً أن نولِّف ونركّب. لكن في حالة وجود غير المألوف، لا يمكننا التوليف بل فقط الاستكشاف. في الصداقات الجديدة، نكون واعين غالباً لانجذابنا إلى الأشخاص بوساطة محبة

---

1 * الجدة بمعنى رؤية لوحة جديدة. (المترجمة)

حقيقية أو متخيلة لكن ليس لدينا تجاه هؤلاء الأشخاص شعور حيّ متوفز. من ناحية أخرى، إن الصداقات القديمة المطفأة ترجع إلى توقفنا عن الاستكشاف، وعودتنا دوماً إلى توليفٍ قديم. وهذا ما يفسر لماذا عندما تُري شخصاً آخر مكاناً (أو تعرض عليه مقطوعةً موسيقية) يكون هذا سبباً في إحياء هذا المكان؛ لأننا مضطرون في هذه الحالة إلى التوليف من جديد. كل هذا يثبت أن المتعة الجمالية هي إحدى العمليات النفعية العظيمة للحياة. وجدتُ في كتاب لعالم النفس الأمريكي "مارك بالدوين" هذه العبارة، التي تعطي صلة قربى ونَسَباً لفكرتي: "ذاك الزمن الذي كانت فيه الوظيفة الوحيدة للفن هي جذب الانتباه"[1].

أود أن أضيف أن جذبَ الانتباه هو الآن الضرورة الأولى للفن.

ينتقل المقتطف التالي من مذكراتي من فعل "الجِدَّة" في زيادة استجابتنا الجمالية إلى سؤالٍ ذي قرابة: التناوب المعتاد في الانتباه الجمالي، وتحالف مختلف أنواع الاهتمام المتنافسة التي يلجأ إليها الفن (الاهتمام **بالموضوع** يتنافس مثلاً مع الاهتمام **بالشكل**) لمنع انتباهنا من الشطط، وذلك عن طريق جعله مكتَنَفاً ومطوَّقاً في تناوبٍ إيقاعي[2].

1 "مارك بالدوين" (Mark Baldwin)، كتاب "التفسير الاجتماعي والأخلاقي في التطور العقلي"، (1899)، ص 151.

2 تيتشنر"، في كتابه "علم نفس الشعور والانتباه" (1908)، ص 263: "وفقاً لـ "فونت"، يكون الانتباه منقطعاً عن قوة الظروف، وهو منقطع عن طبيعته ذاتها. إنه منقطع لأن الأفكار تأتي وتذهب في الوعي، والانتباه يقبض فقط على فكرة واحدة في كل مرة". يقتبس "تيتشنر" من "فونت": "لا يمكن جعلُ الانطباعِ الدائم ثابتاً

أحد الشعانين "أحد سعف النخيل". القداس الكبير، كنيسة الثالوث "سانتا ترينيتا"، فلورنسا. "عمل رائع في كنيسة "سانتا ترينيتا" لهذه المناسبة، جميلٌ جداً النظر إلى ما يحدث، مع الموسيقى المصاحِبة المكونة من ثلاثة أجزاء، وأعتقد أنها موسيقى المؤلف "أنطونيو لوتّي". حالة الإلهاء والتشتت لديّ ميؤوس منها: أشعر أنني لا أستطيع لملمة انتباهي، ولا بحدٍّ أدنى، إلى هذه المشاهد والأصوات، لأنها فقط مشاهد وأصوات. بالتأكيد هذا أمر طبيعي ومشروع. نحن لا نقْدر، إلا في حالات استثنائية، على التركيز الأحادي أو أننا غير مهيّئين لذلك، وما نحسبه كذلك ما هو إلا عبارة عن **توليفٍ مكتمل وتلخيص تجميعي** (على سبيل المثال، في حالة الكتابة أو الحديث إلخ). وحين لا يمكن أن يحصل تجميع كهذا، في حال وجود تباينات في الموضوع، سينجم جراء ذلك عدم ثبات وشرود في الانتباه؛ وهذه هي حالتنا المعتادة عندما لا ننغمس في فعل شيءٍ أو لا نتابعه بشكل متواصل[1].

"إن **تشتت** الانتباه أمام عمل فني، على سبيل المثال، الذي يُلْهِي عن رؤيته، هو مجرد جيَشان اهتمامات أخرى في حياتنا؛ وهذا الحال يكون عندما لا يجذب العملُ الفني، بشكل كافٍ، مختلفَ ملَكاتِنا،

إلا عندما تتناوب لحظات التوتر والاسترخاء بين بعضها بعضاً. بهذه الطريقة يكون الانتباه في الأساس عبارة عن عمل ذي وظيفة متقطعة".

"يقتبس "تيتشنر" في ص 265 من عالم النفس الألماني "**هيرمان إبنجهاوس**": "لا يستمر الانتباه ويتواصل إلا عندما يكون هناك تغيير مستمر ومتواصل في المحتوى، يُستدل عليه من حصول استمرارية في الانتباه".

1 يقول "تيتشنر"، في كتابه "الشعور والانتباه"، ص 302: أظن أن شرود الانتباه في حياة الصحو ما هو سوى "انتباه موجَّه إلى شيء آخر".

ولا يجذب مجموعةً واحدة منها بشكل مكثف بما فيه الكفاية. (على سبيل المثال، إذا كان المرء يحاول تأليف مقطوعة موسيقية جديدة، على البيانو، بصعوبة، فانتباهه عادةً لا يتشتت). لا يوجد **إلهاء**، وأقل منه هو الإلهاء قبالة عمل فني له **موضوع**؛ لأن هذا الموضوع يستهلكُ قوى التفكير الترابطي لدينا، ويلملمُ الأمرَ ويلخِّصُه. على سبيل المثال، إذا انغمستُ بكلمات القُداس، وبالأخص إذا كان لتلك الكلمات معنى عاطفي عملي وحقيقي بالنسبة إلي، فلن يكون هناك **إلهاء**، ببساطة لأنه سيكون هناك دمجٌ أو إيقاعٌ توليفيٌّ، متجه إلى الخلف وإلى الأمام ضمن مختلف العناصر؛ أيْ ستكون هناك حالة ذهنية كاملة ومتناغمة".

"ما أريد أن أشير إليه هو أن نَوَسانَ الانتباه وانقسامَه أمرٌ طبيعي في الحالات الجمالية (وفي معظم الحالات المعتادة)، إلّا أنّ ما يجعلنا نهمل هذا ونغفله هو تعقيدُ نشاطِنا وخاصيةُ التوليفِ والتنظيم لديه. أما الأساس فهو، بطبيعة الحال، الحركةُ والانتقالُ والتسابُقُ الدائمة في انتباهنا، التي من دونها لن يكون هناك وعي. ومن المحتمل جداً (كما اقترحت الدكتورة "واسر-كريبس") أننا لا نستطيع التفكير في شيء **واحد** في المرة الواحدة، فنحن مبنِيّون بطريقةٍ تُوجبُ علينا (إلا في حالات استثناء كبيرة) نسجَ أنساقٍ بشكلٍ دائم بين عديد العناصر، جيئةً وذهاباً، استخراجاً وحملاً. لو مَنح العملُ الفني نوعاً واحداً فقط من العناصر، فإن العناصر الأخرى المعتادة في حياتنا، مِن قلقٍ وأشياء أخرى لا قيمة لها، سوف تتنافس معه. ومن هنا جاءت القوة المتوسطة الفائقة للفن المركَّب وللأوبرا وللفن الديني... إلخ".

"ما يخلُص إليه كلُّ الأمر هو أن الفن يجب أن يشغل حياتنا، وإلا فسيكون أحد الأمور التي لا قيمة لها لدينا، والتي تتدفق حياتنا بعيداً عنها بشكل دائم. وأكرر، مرة أخرى، أن الكثيرَ من الفن قد صُنع بطبيعة الحال لانتباهٍ متقطّع في فواصل وفترات عَيشنا: قطع الأثاث، واللباس.. إلخ. الفن -إذا جاز التعبير- هو الثوب الذي ترتديه الحياة".

أود أن يفكر القارئ المَعنيّ بالجانب النفسي في الملاحظة التي عرضتُها للتو، فهي تمثل استنتاجاً غير متوقع للكثير من الملاحظات والفرضيات المذكورة أعلاه. ستوضح الملاحظاتُ اللاحقة على الفور المسألة نفسها بمزيد من التفصيل.

27 مارس. فلورنسا. "ما سأذكره سيعلّق المسألةَ الأسبق بمسألةِ ما يجب أن أسميه **الأبعادَ المختلفة للترابطات**. تجربتي تُملي عليَّ أنه مهما انتبهنا إلى عملٍ فني، فهناك دائماً في مستوى آخر من الانتباه شيءٌ آخر يقوم بربطٍ ما؛ أنا لا يمكنني حتى أن أكون في منظر طبيعي ممتع للغاية من غيرِ ربطٍ له مع مناظر طبيعية أخرى، وهذا لا يمنعني من رؤية المنظر أمامي، بل يجعله يستمر بطريقةٍ ما في المستويات الأخرى من الوعي. أرى هذا حتى في الأشياء البسيطة العادية؛ ففي منزل ريفيّ بالقرب من منزلي، توجد بقعة من كبريتات النحاس تحت عريشة الكرمة. بالكاد ألاحظها مؤخراً دون أن أتذكر (بل أحياناً تكون رؤية جلية) لوحة "باخوس وأرْيادْنِه" للفنان "جاكوبو تينتوريتو"، بهذا اللون الأزرق الغريب للبقعة المرتبط بالبحر والسماء في تلك اللوحة، وتوحي عريشةُ الكرمة (حتى عندما تكون بلا أوراق) بصرياً وشاعرياً بـ "باخوس" في اللوحة والإكليل الذي يحيط برأسه وحول حقويه.

الانطباعُ ليس مدمجاً ولا حتى **خلطاً بين الأمور**؛ بل هو نَوَسانٌ بين ذلك الحائط (بشكل المعرَّش والبقعة والكرمة) وبين تلك اللوحة".

وهنا يمكنني أن أضيف أن اللوحة العظيمة تُحقق غرضَها بالقدر نفسه عندما ترجع إلينا لتُثري انطباعاً عابراً (حتى لو كان مجرد انطباعٍ عن بقعةٍ على حائط) كما لو أننا ننظر إلى اللوحة ذاتها واقعياً.

"لاحظتُ هذا الصباح في كنيسة "سانتا ترينيتا" أنه حتى عندما لم أستطع أن أحفظ انتباهي من الشرود أثناء الجلوس والتحديق والاستماع إلى أداءٍ موسيقيّ لا يحرك لدي إحساساً فكرياً أو عاطفياً، لم يمنع هذا أنني انغمستُ في الموسيقى بضع ثوان عند الوقوف في طريقي للخروج".

"لا يمكننا القيام بعزل وفصل لأنشطتنا، إذْ يجب علينا إما أن نتصرف ونشعر بتناغم واتساق تام مع ما نراه ونسمعه (ربما الفعل التوليفي قد نشأ من الحاجة إلى الدفاع عن الذات، تماماً مثل النظر، أو السمع، أو التأقلم، أو الهروب)، وإلا فإن **الحياة تقصينا عن الفن.**

"يجب ألا ننخدع (لكننا مخدوعون) بحقيقة أن الفنان يستطيع أن يولي كل اهتمامه للّوحة التي يرسمها أو القطعة التي يستمتع بها؛ وأن الناقد يفعل ذلك مع اللوحة أو قطعة الموسيقى التي يقوم بدراستها، لكن الفنان يقوم بعشرات الأشياء إضافةً إلى تأمله عمله؛ والناقد يفحص ويقارن ويقيس ويحكم. كلاهما يعيش حياة معقدة للغاية بما يخص العمل الفني. وهذا عكس ما يُفترض للشخص المستمتع أن يقوم به، إذْ يَتوقع من نفسه أنه سيُخلي وعيَه من كل شيءٍ

باستثناء ما يراه أو يستمع إليه، ثم ربما يُفاجأ قليلاً وبمرارة تقْرب إلى المهانة؛ لأن أفكاره المعتادة وملاحظاته لم تتركه وشأنه.

"إن عمل الفن ليس تنويمياً، وليس تركيزاً أحادياً: إنه تركيبيّ توليفيّ؛ إنه **يستبعد ويُقصي**، وذلك عبر إنشائه حديقة للروح، حديقة صغيرة مسوّرة، تضم كل ما هنالك من أشياء ذات صلة قربى، متاهة يعدو فيها الانتباهُ رائحاً غادياً يصول ويجول، شيء معقد للغاية ومكتمل يقتضي انخراط كل ملَكاتنا. هذا أساس نظرية في الفن (هذه النظرية، وليست نظرية "التقمص العاطفي"، أو أي شيء آخر)، هذه هي: نظرية الظاهرة المرصودة للانتباه الجمالي".

أحد عيد الفصح، 1904. "بقيت سنوات أشعر بأن الظاهرة الفنية **دائرية**. يبدو لي الآن أن السبب هو ربما حاجتنا إلى مثل هذه الحالات الدائرية للوعي، وإلى مثل هذه الوحدة والانتباه والتلخيص، بعكس الصراع والانقطاع (وجود ذراعين اثنتين وساقين وعينين) وهو ما يفسر الحاجة إلى التناظر. الشيء غير المتناظر هو شيء لا يمكن **الشعور به** بطريقة متماثلة؛ فبدلاً من حالة مزاجية واحدة متألفة من انطباعات متماسكة ومترابطة، تكون لدينا بدايات مجهَضة لحالتين مزاجيتين تتصارع كل واحدة مع الأخرى.

ولكن من أين هذه الحاجة إلى الوحدة، وتناسق المزاج؟ لا بدّ أنها ضرورة للروح البشرية في سعيها لتأكيد نفسها لنفسها ولإخضاع العالم الخارجي لأهدافها. الروح، والوعي، والشخصية، أبداً مهدَّدِيْن بالتفكك من قوى الطبيعة المختلفة؛ فمحيطنا يميل إلى تفتيتنا إلى نتفٍ صغيرة ومحونا. للشخصية البشرية هدفٌ، اتجاهٌ، وحدةٌ، تناسقٌ كقانونٍ لاستمرارها. ونحن نقوم بالاستمرار من خلال تكييف

محيطنا مع أنفسنا تماماً مثل تكييف أنفسنا مع محيطنا؛ في الواقع، التكييفُ الأخير يعني سلوك الطريق نحو التفكك والانقراض؛ لأن تَكيّفاً كهذا يعني أن الشخصَ، الروحَ، النوعَ، قد تم ابتلاعه مِن قِبل ما يمكن تشبيهه بفوضى متقلبة بلا نهاية.

إن حياة الإنسان عبارة عن دورة معينة من الأنشطة ومترابطة فيما بينها بشكل صارم؛ والشخصية هي التعبير؛ أيْ الشرط الذي لا غنى عنه لمثل هذه الدورة. ومن هنا نجد أن في الاستمرار الدائم والتغيير الذي لا حصر له للتناسُب مع البيئة المتغيرة هناك حاجةٌ؛ لغرض دفاع الإنسان عن ذاته، إلى لحظاتِ الانسجام التام والتناسق والتلخيص للبيانات والنضال الدائم لتحقيق ذلك جزئياً بطريقة أو بأخرى. إن إشباعَ احتياجاتنا الجسدية-النوم والطعام والتوالد، لا يرتبط باستمرار وجود الشخصية؛ فهي استجابات الفرد للحاجة العامة. ولكن بالنظر إلى أن الفرد -ما نسميه الروح- موجود كجزء من الكون، إن هذا العالم الأصغر يجب أن يسعى، تحت طائلة مَحْقِه، إلى وضع ختمه على العالم الأكبر، أو على الأقل تأكيد وجوده قبالة العالم الأكبر. الآن العالم الأكبر هو الخارج الأجنبي، الذي لا علاقة تربط بيننا وبينه، والذي يهددنا دائماً؛ ومقابله يقوم العالم الأصغر بتأكيد ذاته عبر إصراره على خطة ووحدة ووئام.

"بالنظر إلى الأمر من وجهة نظر مختلفة، قد نقول إن الخط الأقل مقاومة بالنسبة إلى الوعي هو أن يُنشِئ حالةً مزاجية واحدة في كل مرة. الوعي يحاول دوماً ترتيب العناصر المتقلبة وغير المتماسكة التي يتلقاها الوعي داخل هذه الوحدة، ومحاولة نحت هذه الوحدة (ما نسميه إما الهدف وإما الخطة) من قلب الفوضى المحيطة".

"سيكون الفنُّ، إذاً، من وجهة النظر النفعية والتطورية، مدرسةً لوحدة المزاج والهدف والخطة التي يتفكك الوعي من دونها، وتختفي الحياة البشرية".

"كما أشرت من قبل (على الرغم من أنني لم أكن أرى ذلك بوضوح)[1]، هذه هي عقدة الوصل بين الحياة الأخلاقية والجمالية. كلاهما متناسق ويحمل معنى، وكلاهما يمثل القانون الأعلى للوعي؛ أي الوحدة التوليفية للمزاج. الإنسان غير الأخلاقي، غير المفكر، مثله مثل الإنسان غير الجماليّ، هو شخص في صراعٍ مع ذاته، أو هو مجرد لعبة سلبية بين يدي الظروف.

"العالم "كفكرة مفاهيمية" هو تأكيد الإنسان على طبيعته في مقابل عالم "الإرادة"؛ حيث الإنسان فيه هو جزء معتمِد عليه، لكنه جزء منفصل ومتسق ذاتياً. هذا ما رآه "شوبنهاور" بشكل صحيح".

"كنيسة القديس فرانسيس الأسيزي". 22 مارس. "الكنيسة في الأسفل. البارحة عند غروب الشمس، وهذا الصباح في قداس الرهبان. (لقد كنت قلقة مؤخراً ومتوعكة إلى حد ما). من الواضح

1 في كتابي "الغار النبيل"، فصل "الفن والحياة".
في تحليلها المثير للإعجاب، وتلخيصها لتجارب الجماليات في مدرسة "فورتسبورغ"، كتبت "فراولين فون ريْتوك" (في مجلة الجماليات): "يمكن يقيناً صياغة حقيقة واحدة ألَا وهي: لزوميّة الوحدة في التجربة الجمالية. لا يفعل غيابُ الوحدة فعلاً هدماً في أي فئة أخرى من النشاط النفسي كما يفعله في الحالة الجمالية. إنها ليست مجرد حالة تدنٍ في الشدة والكثافة، بل حالة تتعلق بتحولٍ فعليّ للرضا إلى عدم الرضا". وأضافت في موضعٍ آخر: "الانسجام هو الوحدة التعاطفية للتجربة النفسية".
راجع قول البروفيسور "ليبس": "القبح هو التضارب الديناميكي".

أن أحد سبل التواصل مع الفن أن يجلب المرء متاعبه وشكوكه وبحره المتقلب أو بِرْكته المكدرة بالضيق، ويعيش هذه الحياة مطوَّعاً ومطهَّراً بحياة الفن. هذه، بطبيعة الحال، وظيفة الموسيقى والعمارة بشكل خاص. الموسيقى، من حيث إنها تُعرِبُ عن مشاعرنا، ترشدها إلى التناغم والجمال، وإلى قوة مكثفة من نوع أعلى".

23 أبريل 1904. "من الطبيعي أن يكون العمل الفني عبارة عن "حديقة مسوّرة"، فعندما لا نقوم بمحاكاة الفعل المتمثِّل، ونغادر بعدها هذا العمل الفني، سيتمثل نشاطنا الإدراكي في إجالة النظر حولنا مرة بعد مرة، إلى الداخل وإلى الخارج، والعودة ثانيةً؛ ثم النظر مراراً وتكراراً. ومن هنا الإحساس بعدم محدودية الزمن".

مفكرةُ "يومياتي في معارض الفن" (التي تواصلتْ بعد الإدخالات المذكورة أعلاه، قد عملتْ على ذكرِ عدد كبير من المشكلات، واقتراح مجموعة جديدة من فرضيات مفصلة، وامتلأتْ وصارت في الواقع أكثر امتلاءً فأكثر، لكنها باتت أيضاً أكثر صعوبة في التعامل، ومن ثم قررت عدم تضمين أيِّ منها في الكتاب الذي يهدف إلى تعريف الطلاب بالمشكلات الرئيسة لعلم الجمال النفسي، وحتى تقديم هذه الجماليات ومشكلاتها وفرضياتها لأولئك الذين يقاربون الفنَ من جوانب أخرى. ورغم ذلك، سأستبِق بعض المنشورات المستقبلية من هذا النوع بالقول إن مذكراتي منذ عام 1904 لم تُبطل صحةَ (بل أكّدت فقط وأثْرَت) التعميمات الرئيسة المستمدة المستقاة مما أتى قبلها. أظهرتْ لي ملاحظات أخرى، أكثر منهجيةً وتفصيلاً، أن الاستجابة الجمالية، فيما يتعلق بنفسي على الأقل، هي ظاهرة نشطة بالضرورة، وخاضعة لكل ما يمكن تصوره من

أسبابِ تقلّبِ طاقتنا وتغيرِ مزاجنا، إلى الحد الذي (كما أكد ناقدٌ فني مشهور في حديثه لي) قد يتم فيه تغيير حكم متعةِ عملٍ فني إلى استياءٍ منه، والعكس بالعكس في غضون أيام قليلة. أجد، على سبيل المثال، أنني، بالنسبة إلى اللوحات نفسها التي رسمها "لورينزو لوتّو" (وهو شخصية فنية خاصة للغاية)، وصفتُ في ملاحظاتٍ دونتُها في يومياتي أنها أعطتني أكبر قدر من المتعة، ووصفتُها في ملاحظات تالية أنها نفّرتْني كليةً، وذلك تبعاً للحالة الجسدية والعقلية التي يصادف وجودها لدي وأنا أمام العمل الفني؛ وهذه الحقيقة (من حيث كون فئات معينة من الفن وشخصيات فنية بعينها قد تتواءم وتتسق، بدرجة أو بأخرى، مع الناظِر للّوحة، وكذلك تتواءم مع هذا الناظر نفسه، وتلبس لبوس حالاته المزاجية المتنوعة) قد تُبيّنُ أنّ على الرغم من أن الإجادة الفنية ترجع دائماً إلى خصائص المدرسة الفنية المتناغمة وخصائص الطاقة الفردية والتوازن، فداخل حدود هذه الإجادة يوجد كلُّ ما هنالك لإشباع رغبةٍ وتوقٍ مختلف أنماط الجنس البشري العادي. باختصار، أضافَتْ ملاحظاتي اللاحقة لعام 1904 مزيداً من التفاصيل مع تأكيدها على ما تتضمنه جمالياتُ "التقمص العاطفي": أيْ إن العمل الفني يتطلب من أجل الاستمتاع به أن يلتقيه الناظر إليه في منتصف الطريق بتعاونه النشط، أو، يمكنني أن أضيف، المستمع والقارئ أيضاً.

ملاحظة أخيرة: هذه اليوميات غير المنشورة، التي تلتْ عام 1904، تُثبت، في كل نقطةٍ منها، حجةَ علم النفس الاستبطاني الحديث؛ أيْ أن المراقب النفسي المدرب (وحبذا لو كان قد وُلد بهذه الصفة أيضاً) ليس قادراً فقط، بل يميل أيضاً إلى ملاحظةِ

وتسجيلِ حالاته النفسية الخاصة به وتوابعها، دون أن يُلمَس منه أيُّ انتقاصٍ لعفويتها وصدقها، على الأقل في حالة ما يظهر بشكل عادي جداً (ومتأصل جداً، ونادراً ما يطرأ عليه عنف عاطفي وفكر أحادي) مثلما أظهرتْ نفسها المشاعر الوجدانية الجمالية في حالتي الخاصة.

ينحسر الانتقاد النَّزِق من البروفيسور "ليبس" لمقالة "الجمال والقبح" (إذْ يقول إنه لَمِن المستحيل أن يكون المرء مدركاً أحاسيسه الجسدية أثناء انغماسه في التأمل المبهج للعمود الدُّوري) ليكون مجرد دليل على عدم قدرة فردٍ ما على مراقبة ذاته، أو عجزه عن بلوغ انطباعات مركّبة؛ على سبيل المثال أنْ تنظر إلى أعمدة "البارثينون" وتشم رائحة أعشاب تلذعها حرارة الشمس عند مبنى "الأكروبوليس"، وتسمع ثغاء ورنين جرَس الأغنام التي تصعد من أسفل الوادي. من المرجح أن يكون التأمل الجمالي الفردي لدى البروفيسور "ليبس"، على الأقل تأمله الأعمدة الدُّورية، هو تأمُّلٌ من نوع ثابت لا يتقلب ولا يشوبه خلطٌ، و(في حالة العاطفة الحادة والهائلة والانشغال الفكري المركَّز) يقاوم كلَّ معرفةٍ بتوابعه، بل بخصائصه. لكن مثل هذا التأمل المُركّز المتقد "الأرخميديّ"[1]، كما سأجرؤ على القول، ليس محتماً على أي حال في تجاربنا اليومية الغالية علينا مع الأشياء الجميلة. ويمكنني أن أؤكد لأصدقائي، الذين ينتابهم التردد حيال الاستبطان والمراقبة الداخلية الجمالية كما لو أنهم أمام ممارسة دنسة وشاذة، أنّهم إذا كانوا قادرين على الانتباه والانضباط الذاتي، اللذين

1 • نسبةً إلى "أرخميدس". ربما تقصد الكاتبةُ بالتأمل الأرخميديّ لدى البروفيسور "ليبس" أن "ليبس" يتخذ نقطة بداية معينة موثوقة تكون بالنسبة إليه هي أساس الحجة والاستدلال. (المترجمة)

ينطوي عليهما هذا التأمل الداخلي، فلا داعي للخشية من أن يخفف هذا من حساسيتهم الجمالية ومن متعتهم، ولا الخشية من مقاربة الأشياء العظيمة في الفن بأقل من مشاركتهم النشطة الفاعلة، التي من خلال الجماليات التجريبية تَعلّمنا أن سعادتَنا الصادقة في الجمال تعتمدُ في الأساس عليها.

آذار- مارس 1911





تماثيل "السجناء" لمايكل أنجلو (وهذا أحدها)



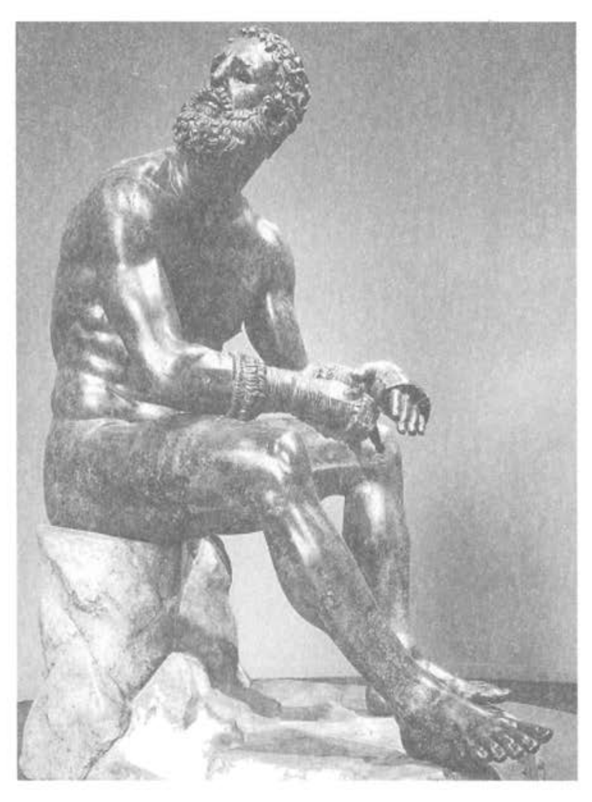
الشاب من سوبياكو في متحف "ألاتيرمي"



تمثال ربَّة التراجيديا (المأساة)



لاوكون (Laocoon)



الملاكم القوي (التمثال البرونزي الروماني، في متحف "ألاتيرمي")



تمثال "أمازون"



تمثال "أبوكسيومينوس"



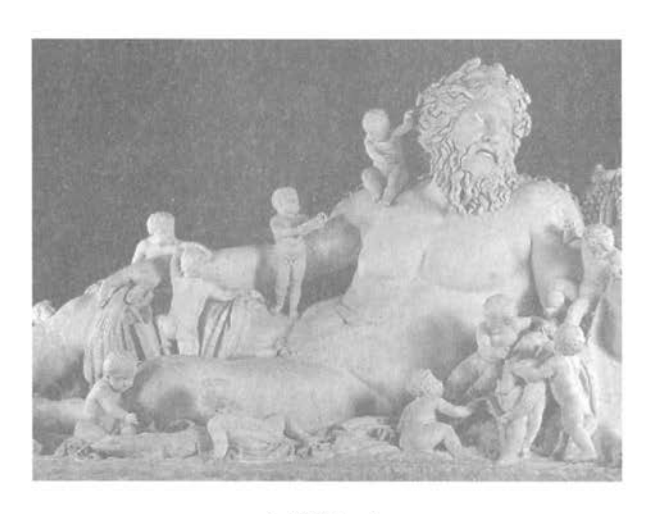
«رامي الرمح" دوريفورس



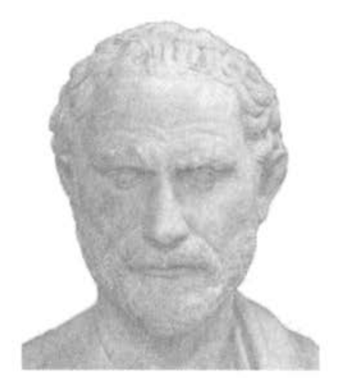
المخلوق "فاون"



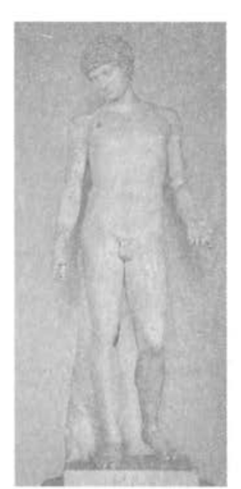
تمثال "أبوللو عازف القيثارة"



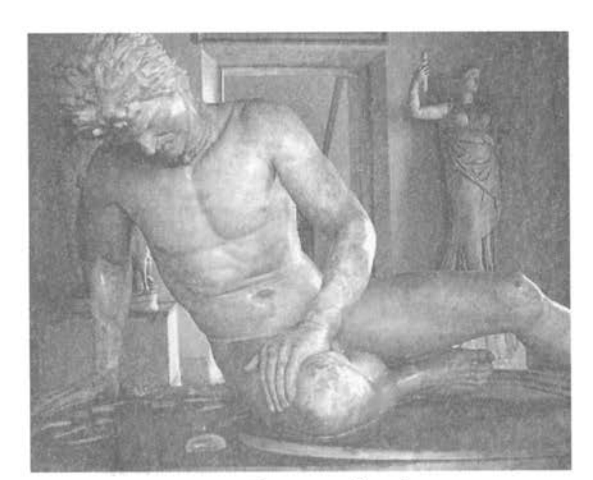
منحوتة النيل



منحوتة دمُستين



تمثال "أنتينوس"



تمثال "المصارع المحتضر"



تمثال "فينوس"



تمثال "أبولو سوروكتونوس"



تمثال "أريادنِه"



تمثال " هرميس بلفيدير"



«أبولو بلفيدير"



متحف "ألاتيرمي". تمثال "أبولو"



متحف ألاتيرمي. "ديونيسوس"



للنحات اليوناني "سكوباس (Scopas)



تمثال "لوسيوس فيروس"



تمثال "فينوس خارجة من الماء"



«كارياتيد" العمود المتمثل بامرأة



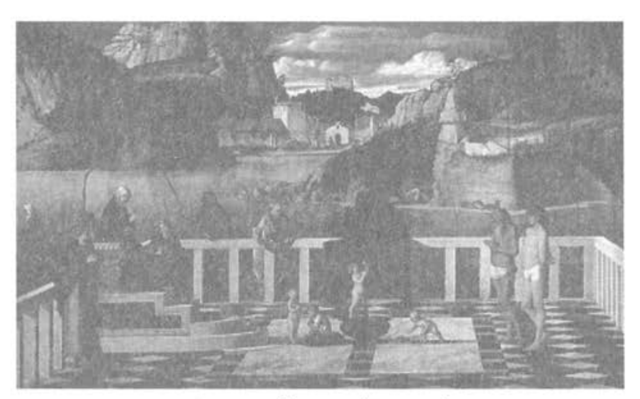
قتلة الجبابرة



تمثال "مارسياس" المسكين المصلوب



لوحة "معمودية المسيح" للرسام "تيتيان"



لوحة "الرمزية المقدسة"



«لورنزو موناكو" (لوحة مادونا الكبيرة والقديسين)



لوحة "دومينيكو فينيزيانو"

«جورجوني" (Giorgione)، لوحة "موسى".



لوحة "فلورا" للرسام "تيتيان"



«دوقة أوربينو"



تمثال "ماركوس أوريليوس"



ديانا



تمثال "جونو"



إله المريخ "لودوفيسي آريس"



لوحة "هيليودوري"



اللوحة الجدارية "تحرير القديس بطرس"



جدارية "معجزة بُلسينا"



جدارية "أتيلا"



جدارية "البارناسوس"



جدارية "مدرسة أثينا"



سقف "قاعة التوقيع"



ربات "لو سبانيا"



ممر "رَفائيل"



إرميا



دانيال

مشهد "الدينونة الأخيرة"



لوحة "الخلق"



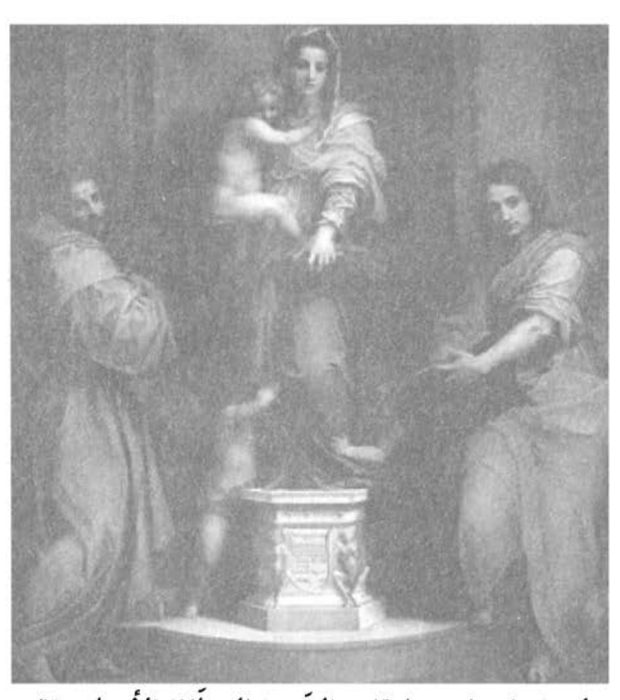
لوحة "هِبَةُ قسطنطين"



القديس سيباستيان "لوحة الفنان "سودوما"



لوحة ليوناردو غير المكتملة



لوحة مادونا ومخلوقات الشّوحة الخطّافة الأسطورية"
للرسام "أندريا ديل سارتو"



لوحة المسيح يخطو نحو "اليمبوس" للفنان أغنولو برونزينو



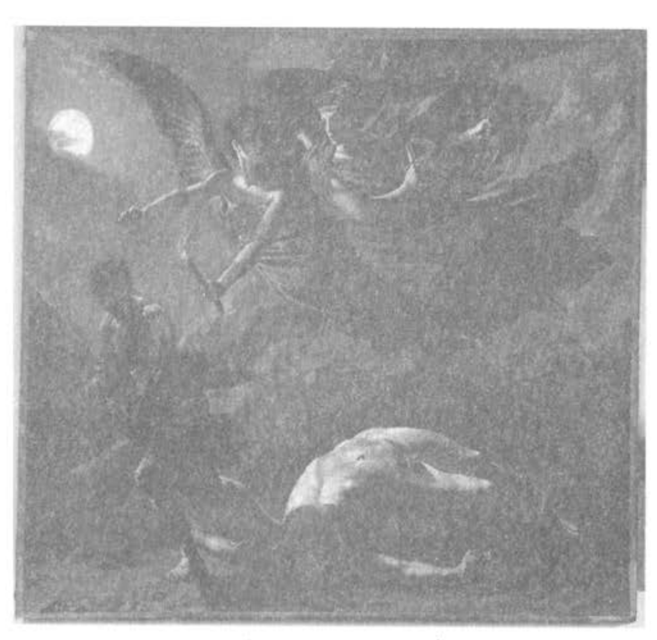
لوحة "المعركة" للرسام "بيتر بول روبنز"



لوحة أعيدَ تلوينها للرسام "فان دير غوز"



«مادونا في مشهد طبيعي بُنّيّ"

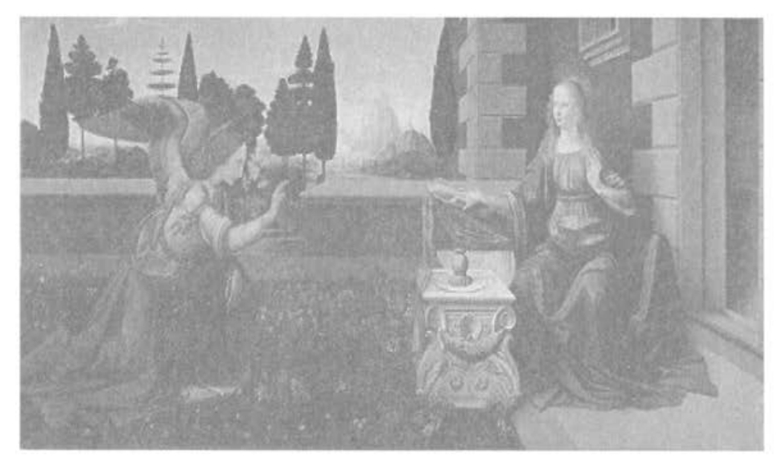


لوحة "قابيل وهابيل"

مدام "جوزفين بوارنيه"



لوحة "تحرير أندروميدا" للفنان "بييرو دي كوزيمو"



لوحة "البشارة" لليوناردو



لوحة "مادونا والقديسين" للفنان "أليسيو بالدوفِنيتّي"



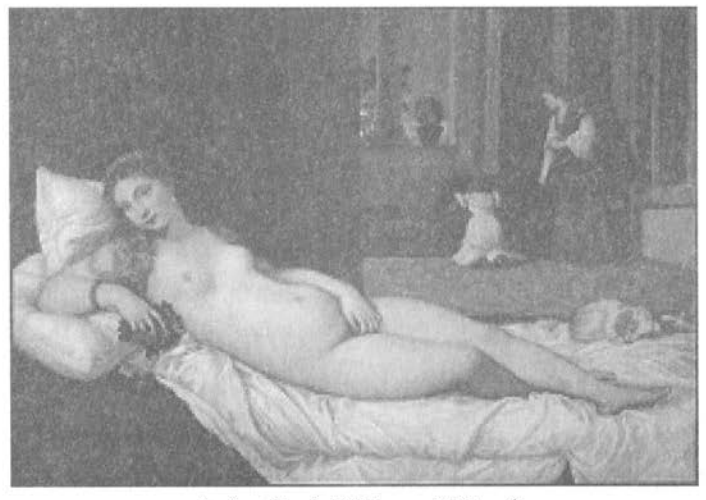
كوزيمو روسيلّي، لوحة "سجود المجوس"



لوحةٌ مجهولةٌ للعذراء والطفل، بأسلوب مدرسة "توسكانيا"



لوحة "تريبيونا" للفنان "يوهان زوفاني"



لوحةِ "فينوس" للفنان "تيتيان"



لوحة "مادونا ديل كارديلينو" للفنان "رَفائيل"



لوحة "الكرتون" لليوناردو دافنشي



لوحة "البشارة" للرسام "بوتيتشيلي"



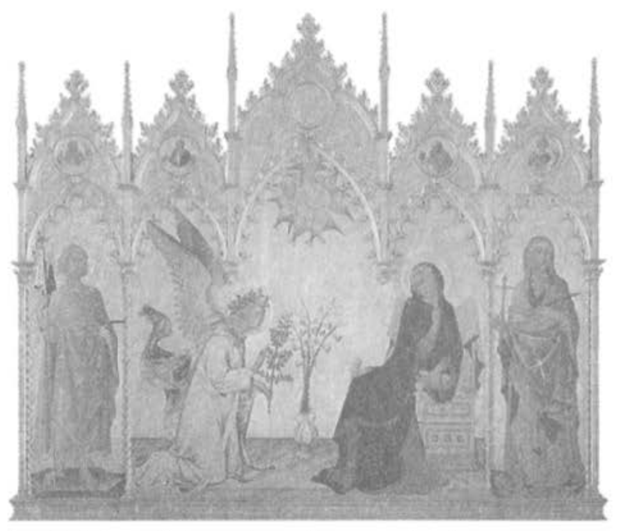
جرة الفخار الإغريقية



تمثال "جاتاميلاتا"



تمثال "القديس يوحنا" للفنان "دوناتيلو"



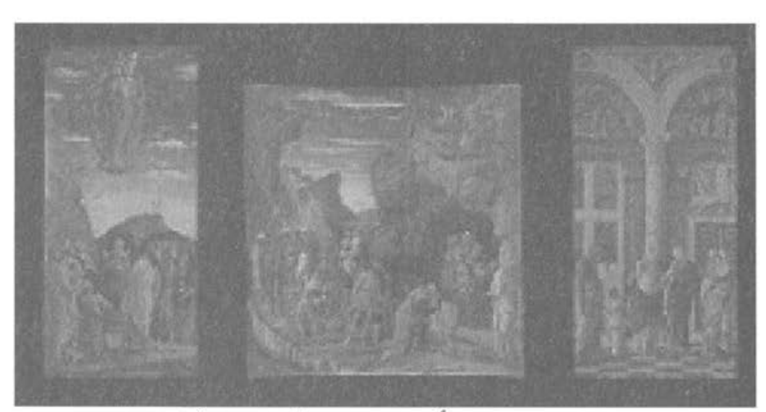
لوحة سيمونِه مارتيني. (لوحة البشارة والقديسَيْن)



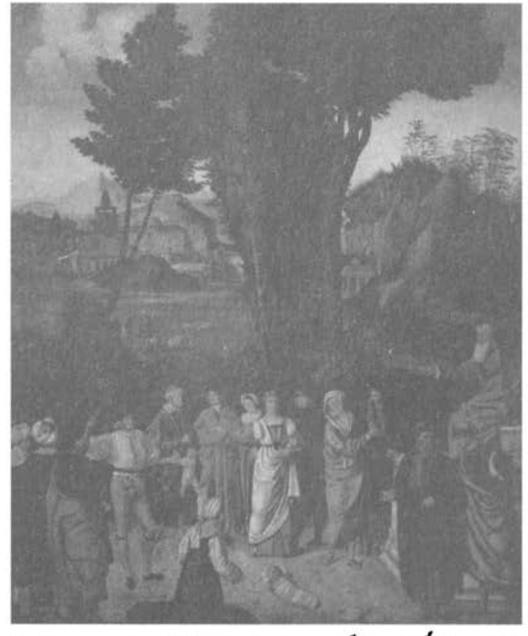
تمثال "الرياضي الذي يحمل الجرة"



لوحة "إستير" للرسام "فيرونيزي"



اللوحة ثلاثية الدَّرفات للفنان أندريا مانْتِنْيا



(اللوحة تُمثل حُكم سليمان) للفنان "جورجوني"



تماثيل "نيوبيد" (The Niobids)



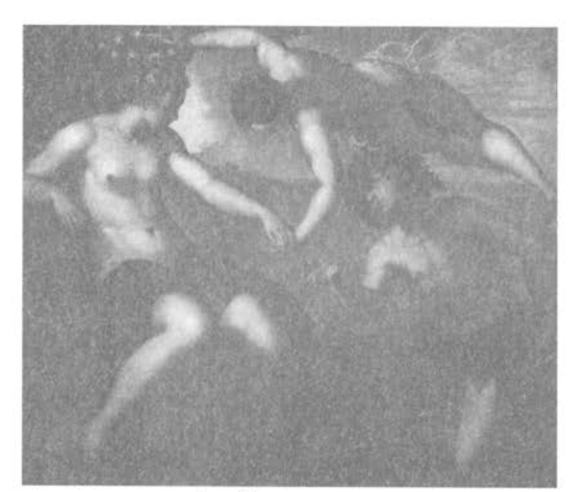
تمثال أبولو من صنع النحات "فيدياس"



قوالب النحت النافر في متحف "آرا باكيس(Ara Pacis) مذبح السلام



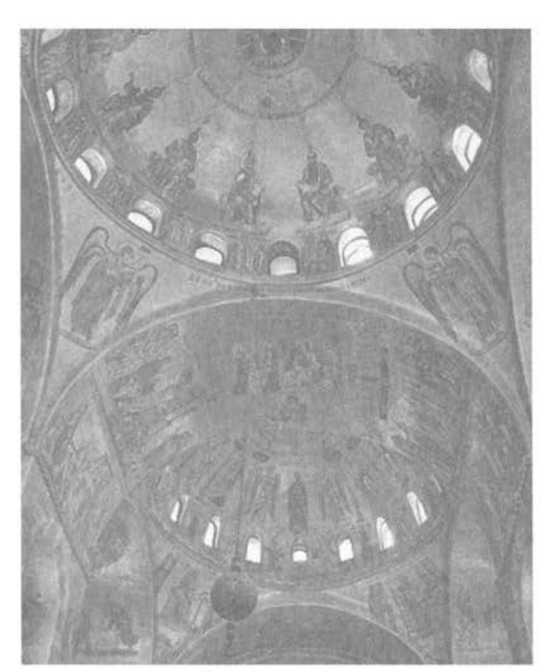
لوحة "ديفيس ولَعَازَر" للرسام "بونيفاسيو فيرونيزي"



لوحة "باخوس وأرياذنه"



لوحة "النِّعم الثلاث"



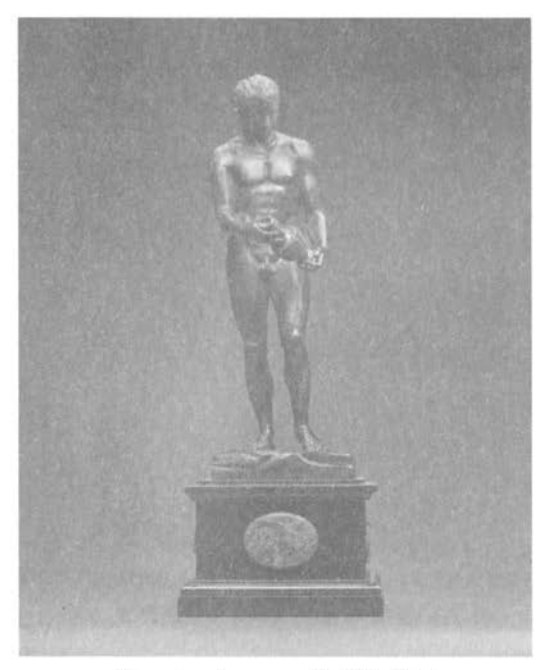
الفوانيس الصغيرة المتدلية من قباب كنيسة القديس مرقس



لوحة "الجنة" للرسام "تينتوريه"



لوحة الرسام "سيمونِه مارتينيِ" في مدينة "سيينا"

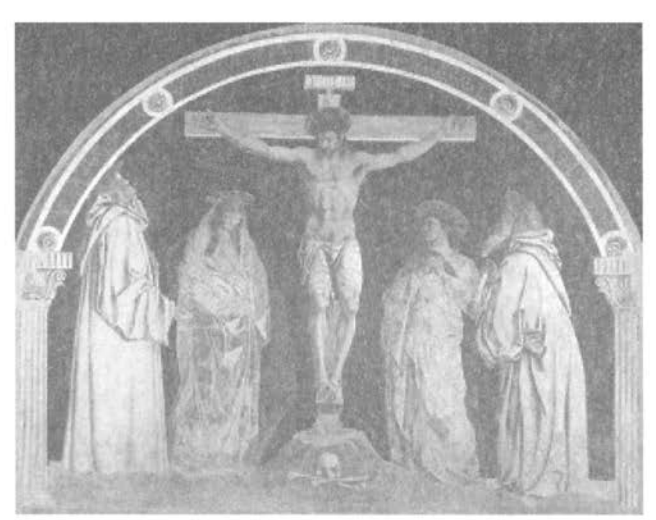


تمثال "الرياضي يحمل مزهرية"

لوحة "الشجيرة المشتعلة" للفنان "جاكوبو بسانو"



لوحة "دوق أوربينو" للفنان "تيتيان"



لوحة "الصَّلب" للفنان " أندريا ديل كاستانيو"



صورة "جون سنغر سارجنت"(Sargent) الشخصية



صورة "بنيامين كونستانت"



صورة "إنجرس"



صورة "كابانيل"



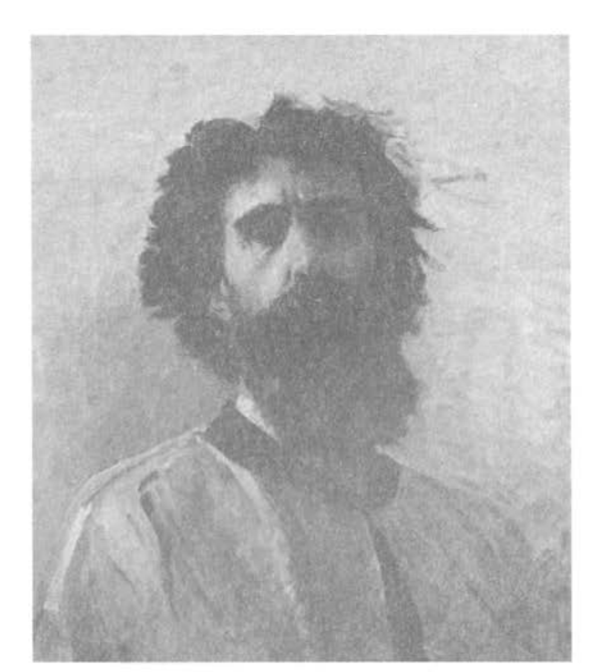
صورة "لايتون"



صورة "ميليه"



صورة "واتس"



صورة "موريلي"



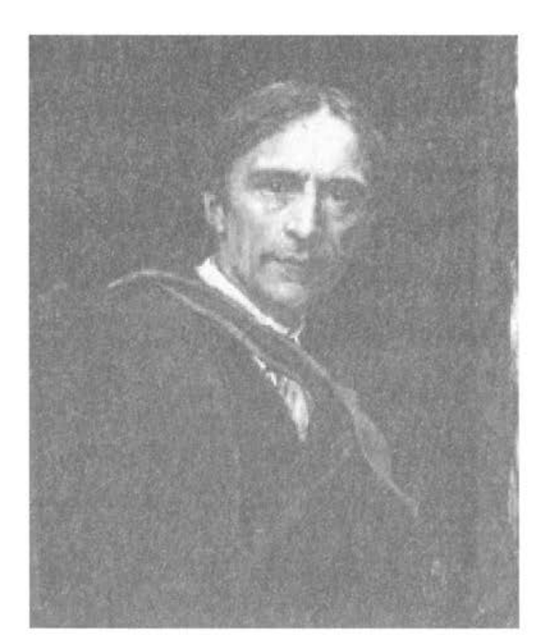
صورة "أوسّي"



صورة "زوزن"



صورة "بولديني"



صورة "هوركايمر"



صورة "تاديما"



صورة "فيليجاس"



لوحة "البشارة" للرسام "أليسيو بالدوفينيتي"



لوحة "مدرسة كوزيمو روسيلي"



لوحة الفنان "ميلوزو دا فورلي"



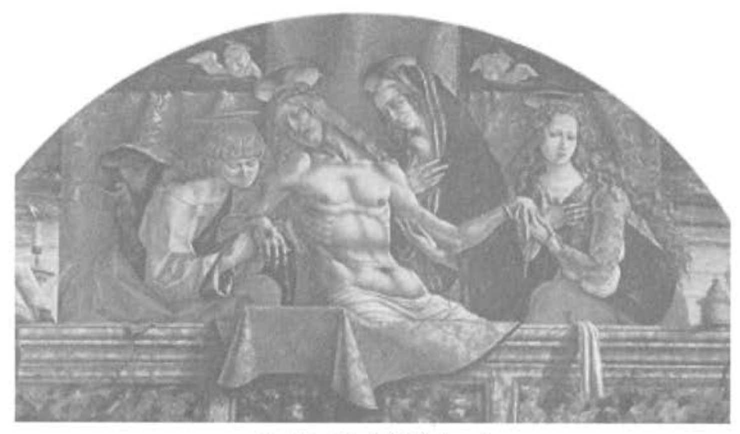
خلفية لوحة الرسام "بيترو بيروجينو"



لوحة "بيترو بيروجينو" الأخرى، "يوحنا المعمدان وأربعة قديسين".



«لوحة "التجلي"



لوحة "كارلو كريڤلي"

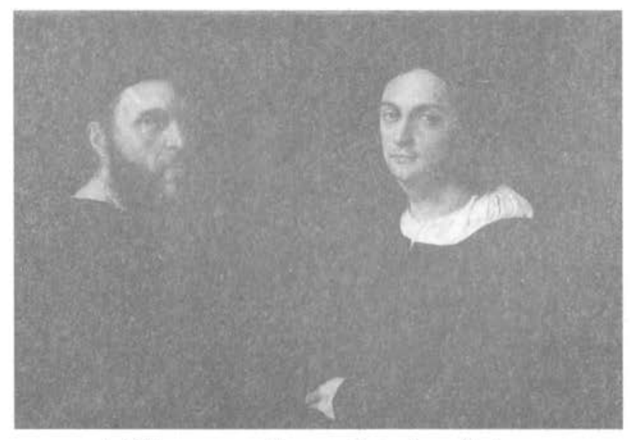


لوحة "القديس جيروم" للفنان "ليوناردو دافنشي"



تمثال **موسى** لـ(مايكل أنجلو)

لوحة "الحفلة الموسيقية" للرسام "تيتيان"



صورة **البورتريه** *المزدوجة من رسم رافائيل*



لوحة "جُوانا ملكة نابولي" على الطريقة ***الليوناردية***



الصورة الشخصية للـ"بابا ***إينوسنت*** *العاشر" للرسام "دييغو فيلاسكويز"*



زهرة عود الصليب "الفاوانيا"



لوحة "الطاحونة" للرسام "كلود مونِيه"



للفنان "ديسيديريو" (قبر مارسوبيني)



منحوتة "البشارة" لـ "دوناتيلّو"



لوحة الفنان "فْرا أنجليكو" الكبيرة



لوحة "سالومي" لبوتيتشيلي



لوحة "قيامة المسيح" (التي رسمها بوتيتشيلي)

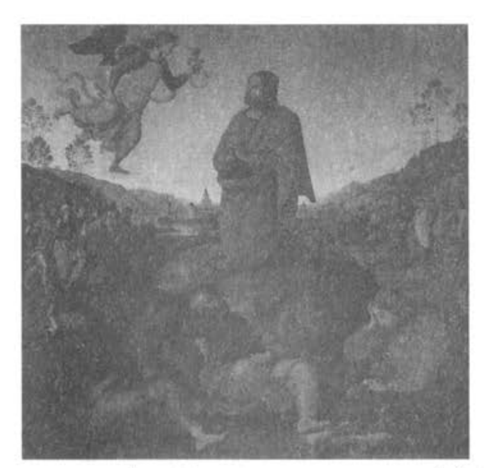


اللوحة الكبيرة للفنان "جِنتيلي دا فابريانو"

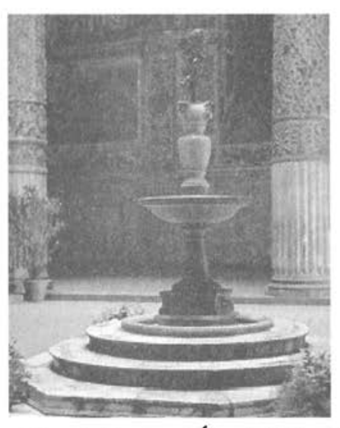
لوحة "الربيع" للفنان "بوتيتشيلي"



"ميلاد المسيح" للفنان "فيليبو ليبّي"



لوحة "العذاب في حديقة **جِثسيماني**" *للفنان "بيروجينو"*



نافورة الفنان "أندريا ديل فيروكيو"



قبر "دوناتيلو"



الطاحونة



تمثال "رامي القرص" (Discobolus)



لوحة **بورتريه** "سيدةٌ تغني" للرسام "سارجنت"



النقش النافر (الموجود تحت تمثال القديس جورج)

الخاتمة

في محاولتي، بعد كل هذه السنوات، وكل هذا النقاش، تلخيصَ موقفي الحالي تجاه المقالة التي تسمى "الجمال والقبح"، أجد أن من الضروري القيام بذلك من أكثر من زاوية:

في المقام الأول، أشعر يقيناً بأنه لو لم تكن تجارب معاوِنتي "كليمنتينا"، ولم يكن الاقتراح الذي قدمَتْه تفسيراً للقبول الجمالي على طريقة "لانغ-جيمس" أو "سيرجي"، لوجب عليّ شخصياً أن أنتظر فرضية "التقمص العاطفي" للبروفيسور "ليبس"، وفرضية "المحاكاة الداخلية "للبروفيسور "جروس"، قبل أن أحصل على تلميح حول السبب المحتمل لهذا القبول الفني أو عدمه؛ لكن، في حقيقة الأمر، لو لم أكن قد تعاونتُ سابقاً في مقالة "الجمال والقبح"، لَكنتُ أخفقتُ في التعرف على اتجاه فرضية "ليبس" أو "جروس". لقد هيأتني التجاربُ الموصوفة والنظريةُ المطروحة في مقالة "الجمال والقبح" للبحث -عن تفسير تفضيل الشكل- في الاشتراك الفاعل وفي حركاتنا وأنماطها وما يصاحبها؛ لقد أسستُ هذا التفضيل على نظرية "التقمص العاطفي" فعلياً قبل وقت طويل من سماعي هذه الكلمة.

لكن هذه الحركات كانت حركات قد حدثت بالفعل، أو شُعِر بأنها تحدث، في شخص زميلتي في العمل "كليمنتينا"، ولم يجر تفسير التفضيل الجمالي من خلال مشاركة الحياة الجسدية بشكل

مباشر وغير مباشر إلا بسبب أن تلك الحركات تحدث بالفعل، أو يُشعَر أنها تحدث. لم يكن لدي أي معيار لما يتألف منه الاختبار التجريبي النفسي، إبّان التعاون في مقالة "الجمال والقبح"، ولم أكن أفرّق بشكل كافٍ بين الحقيقة والاستدلال، أو بين الشهادة والبرهان. علاوة على ذلك، كنت بالكاد قد بدأت دراسةَ الاختلافات الفردية للتجربة النفسية في عام 1897، ولم تكن معروفة تماماً بالنسبة إلي إلى أنْ قرأتُ مؤلفات "جالتون" و"بينيه" و"شتيرن" و"سترايكر" و"باليت" بعد التعاون في مقالة "الجمال والقبح"؛ لذلك، على الرغم من أن التواضع جعلني أطرحُ تحوّطاً عبارة "خصوصيةٍ فرديةٍ"، لكن الاستعمال المحير لضمير الجمع في الكلام عن التجارب التي قامت واحدةٌ فقط من بيننا بالمحاولة فيها، يدل على اقتناعي الراسخ بأن ما يصحّ على معاوِنتي يصحّ على كل إنسان لديه القدرة لتذوق التفضيل الجمالي. في الواقع، إن عدم وعيي الخاص بمعظم حركات المحاكاة والأحاسيس العضوية، التي وصفْتُها بالنيابة عن زميلتي، أقنعتني بأنها لا بد تحدث لديّ في مكانٍ ما في "الوعي الباطن"، الذي كان الإبهام الموجود فيه يضمن أن نعزو إليه أهمية كبرى "حدسية" و"بيولوجيّة"؛ ربما لأنني لم أكن وقتها ملمّة بفلسفة "بيرغسون"، كنت مشبعة تماماً باحترام شبه ديني للأنواع المختلفة للوعي، مثل الوعي "المبهم" والوعي "العميق" أو "شبه وعيٍ" أو "اللاوعي" أو "انعدام الوعي"، التي جاءت تلك الفلسفة ونظّمتها. باختصار، إن ضمير الجمع، الذي استخدمتُه في مقالة "الجمال والقبح"، لا يعني **كلانا فقط**، بل يعني **كل البشر**، أو جميع القادرين على التفضيل الجمالي المتعلق بالشكل. وهذا يتوافق مع "الأشخاص من النمط الحركي"، الذين

زعم صديقي البروفيسور "جروس"، بعد بضع سنوات، أنهم يمتلكون قوةً مكثفة فائقة للإدراك الجمالي والعاطفة.

كل ما في الأمر أنني فقط لم أصل إلى مرحلة البروفيسور "جروس" في تقسيم العالم إلى "نمط حركي" و"نمط غير حركي"؛ فقد اعتقدتُ حقاً أن الجميع كانوا "نحن". بيد أنني عندما اكتشفت، بعد قراءتي البروفيسور "ليبس"، أن هذا التفسير الديناميكي التعاطفي للشكل (أنا أسميه هكذا الآن) هو نفسه الذي حدث لدى كاتبةٍ استطلعتْ جيداً جميع تفسيرات "لانغ-جيمس" أو "سيرجي"، وعندها فقط تخليتُ عن الاعتقاد بأن الظواهر التي وصفتْها معاونتي تحدث في منطقة اللاوعي عندي.

أَدين بالكثير تاريخياً -إذا جاز لي التعبير- للتجارب والنظرية الواردة في "الجمال والقبح"، ومن ثم أنا مدينة لكل مَن استقبل الاقتراحات الواردة في تلك المقالة، لكن تقديري الحالي لصلاحية وقيمة تلك التجارب وتلك النظرية، كما أشرتُ في الأجزاء المذكورة أعلاه من السيرة الذاتية، هو مسألة مختلفة تماماً.

الآن أصِلُ إلى نقطة يصعب عليّ فيها أن أوضح نفسي للآخرين، من حيث إنه كان من الصعب عليّ أن أحصل على توضيح الأمر حتى لنفسي. لقد طرح علي الآخرون هذه النقطة في شكل سؤال: لمّا كنت أعدّ الآن التقمص العاطفي الديناميكي لجهة الشكل ناجماً ليس عن الحركات الحالية والأحاسيس العضلية الجسدية، بل عن الأفكار المجردة جداً للحركة وأنماطها الباقية من تجارب فردية وحتى عرقية لا حصر لها، فلماذا ما أزال أُولي أهميةً **لأحاسيس** الحركة الحاليةُ الحاضرة والأحاسيس العضوية المرتبطة بها الحاضرة أيضاً، والتي

نادراً ما أدركها في حالتي الخاصة، طالما أنها ليست ضرورية لشرح الظاهرة "العقلية" البحتة وراء تفسير الشكل البصري من حيث الحركة والطاقة اللتين أجدهما تَحدثان باستمرار كجزء أساسي من إدراكي الجمالي؟ إن سبب أخذي هذه الحركات المحاكاتية والأحاسيس العضوية في الاعتبار ليس فقط لأنني أجد عدداً كبيراً من المراقبين، وعلى رأسهم البروفيسور "جروس" ومعاونتي "كليمنتينا"، يتمسكون بالاعتقاد بأهميتها؛ إذْ يمكن تفسيرها على أنها ناتجة عن العملية الذهنية للتقمص العاطفي الديناميكي، ما عزز تأثيرها، وجعله وفقاً لتشبيه البروفيسور "كولبِه" (الذي أقبله برضى) كتأثير الصنجات والطبل التي تعزز تأثير الموسيقى دون أن تُنتجها.

لا؛ إن ما يبدو لي السبب في وجوب أخذ الاعتبار لمثل هذه الأحاسيس المحاكِية العضوية هو لأنّها ربما توفر لنا فكرةً عن أصل الحقيقة الغريبة وهي: أننا نعزو حركتنا وطاقتنا إلى أشياء وأنماط وأشكال نعرف أنها جامدة لا تتحرك، ونعرف أيضاً، في تسع مرات من أصل عشرة، أن الحركات الحقيقية التي في الأصل تُنتجها (نمو النباتات والحيوانات، والاضطرابات الجيولوجية والحت والتعرية بالإضافة إلى التلاعب الفني) هي إما غير مفكر فيها وإما هي من نوع مخالف تماماً (على سبيل المثال "الأسفل" بدلاً من "الأعلى") للحركات التي ننسبها إلى الأشكال في التقمص العاطفي الجمالي. من المسلم به أن الحركة والطاقة المنسوبتان إلى التقمص العاطفي هما، كما أشار البروفيسور "ليبس" منذ فترة طويلة، مجردتان، أو كما أسميتُهما بقايا مترسبة من تجارب سابقة لا حصر لها، لكن يبقى السؤال: لماذا يجب على هذه **الأفكار الحركية**، هذه التجريدات من

عدد لا يحصى من صور حركية في الذاكرة، تستيقظ أمام أشكال ثابتة لا تتحرك، بل أكثر من ذلك، تستيقظ بدرجة أعلى وبطريقة متنوعة للغاية من خلال أشكالٍ دون غيرها؟ لكن في الحقيقة، ألا ينبغي أن يكون فينا بعض الحركة **الحاضرة** التي مهما تكن طفيفة فهي تكفي لبدء تشغيل سلسلة من الارتباطات الحركية، للدفاع فعلياً عن مثل هذا الخيال الحركي المجرّد من منافسةِ سلاسل جديدة من ارتباطات فردية، أقل تجريداً وأكثر غنىً، تجعلنا ندرك هذه الأشكال بوصفها "تمثل" أشياء من تجربتنا الملموسة؟ **دعونا نحافظ على تذكُّرِ أن التقمص الديناميكي المتعلق بالشكل ليس له أدنى علاقة بما يوحي هذا الشكل "بتمثيله"، لا بل إنه في واقع الأمر يتم تثبيطه، في كثير من الأحيان، أكثر من استثارته عندما يصير التفكير تفكيراً بالموضوع الذي يمثله هذا الشكل.** لمّا كان من المسلم به إذاً أن "التقمص العاطفي" المتعلق بالشكل هو من طبيعةِ الذاكرة والفكر، فلماذا نتذكر ونفكر في الحركة وأنماطها، إلا أنْ يكون السبب هو وجود فعلي لبعض الحركة الجارية الحاضرة، التي توحي بتلك الأفكار المجردة للحركة؟ أشعر بميل أكثر فأكثر إلى التفكير في أنّ هذه الحركة القائمة فعلياً، والموحية هي، إلى حد كبير، حركة العيون وجميع أجزاء الجسم التي تؤدي دوراً فعالاً في ضبط بصرنا، أو تتأثر بمثل هذه التغيرات الجسدية. بيد أنني أدرك أن التجارب أظهرت أن حركات العيون، التي تنظر وتتابع شكلاً معيناً تشكّل دلالة ناقصة جداً لجهة إدراك هذا الشكل؛ علاوة على ذلك، فقد ذُكر مراراً وتكراراً أنه عندما لا تسبب حركات العين اضطراباً جسدياً ما، فإنّها تكون بحالة ليس فيها اكتراث، ومن ثمّ لا يمكن

ادعاء أنها سببٌ للمتعة الجمالية، لكن القصد من وراء استخدامي حركات العين، وكل الحركات المرتبطة بها ليس لتفسير المتعة أو النفور من شكل جمالي، لأنني أعتقد أن هذا يمكن تفسيره من خلال العملية العقلية الذهنية للتقمص العاطفي الديناميكي المتعلق بالأشكال، ومن خلال تفاعل القوى التي توحي بها تلك الأشكال، ومن خلال المتعة أو عدمها في مثل هذه الدراما الداخلية للترابط التجريدي للحركة والطاقة. إنّ استخدامي لحركات العين، أو لأيّ حركة فعلية حاضرة، هو شرحٌ وتفسيرٌ لماذا توقظ الأشكال الجامدة دراما ديناميكية ممتعة أو غير ممتعة في أذهاننا، بل توقظها، في كثير من الأحيان، بشكل واضح أكثر ممّا يوقظها منظر الأجسام والأشياء التي نعرف أنها تتحرك وغير جامدة في الواقع الحقيقي، وهذا قد دلّت عليه ملاحظاتي في "يومياتي في معارض الفن"؛ حيث بدت الحركات الحقيقية للأشخاص والعربات بليدة وميتة مقارنة بالقوة المكثفة للحركة التي ننسبها إلى أشكال مرسومة أو منحوتة.

الآن، في المقام الأول، تنطوي حركات أعيننا المعتادة في الإدراك البصري على عددٍ كبير من التغيرات الأخرى (الرأس والرقبة والظهر وما إلى ذلك) أكثر مما نعتقد؛ وثانياً، تحل حركات العين محل -أو ترمز إلى- عدد هائل من تجارب حركية ولمسية **من الماضي**، كما هو معترفٌ به عالمياً بخصوص التفسير البصري للوجود المكعب والعمق ذي البُعد الثالث. ثالثاً، الانتباهُ العيني، أو الأصحّ الانتباه **البصري**، يُنتج -إذا جاز لي الوثوق بتجربتي الخاصة- عملياتٍ حركية (تسمى عمليات عضلية، وكذلك عمليات تحدث في جهاز الدوران والجهاز التنفسي) مماثلة لتلك المصاحِبة لأنواع أخرى من

الاهتمام الطوعي الإرادي. رابعاً، حركات العين والتغيرات الحركية المصاحبة لها توقظ الصورَ اللفظية اللغوية التي قد تتمظهر هي نفسها (ومع بعض الأفراد لا شك تتمظهر بهذه الطريقة) في أفعالِ محاكاةٍ واضطراباتٍ حركية، تماماً كما تفعل الصورُ اللفظية في علاقاتٍ وسياقات أخرى.

بعد هذا التفسير ببداية التقمص العاطفي الديناميكي واستمراره، أعتقد الآن أن ما يجب أن يُؤخذ في الاعتبار ليس فقط حركات العين، بل جميع العمليات الجسدية المرتبطة بشكل مباشر أو غير مباشر. علم النفس الحديث ممثّلا بـ "فونت" و"بينيه" و"كولبِه" و"تيتشنر"، وكما تم تلخيصه بجرأة في فرضيات "الأحاسيس المنيميّة" لدى "ريتشارد سيمون"، يميل إلى الاعتراف بأن ظواهر الوعي ليست هي الموازي للعمليات الفسيولوجية، بل هي علامات لهذه العمليات الفيسيولوجية دالة عليها بكل درجة تعقيد وكل درجة افتقار. لقد ظهر لنا التراكب والتبادل في العمليات العقلية المختلفة ومجموعاتها وعلاقاتها الاستبدالية-الصور الحركية اللمسية استُبدلت بالصور البصرية، وتم **ترميزها** فيها؛ والصور البصرية اختُزلت واستُخرِجَت قيمُها من خلال صور لفظية لغوية. ولذلك يجب أن نتهيأ لفكَرة أن التشابهَ ضئيلٌ جداً بين حقائق الوعي والتغيرات الجسدية الكامنة وراءها، أو الحركات الجسدية الممثلة لها رمزياً التي ربما تكون قد رافقت، أو لا تزال ترافق، كلَّ الإدراك البصري دون أن يلاحظها أحد، والمسؤولة عن ذلك التحفيز للذاكرة الحركية المجردة عند رؤية أشكال جامدة ساكنة. ويبدو لي أن من الممكن أن يكون الإنتاج الثانوي لعمليات حركية، بفعل الظاهرة

القائمة مسبقاً للتقمص العاطفي الديناميكي المتعلق بالشكل، مرتبطاً لدى الأشخاص الخاضعين له بالإبقاء والحماية لمثل هذا الوعي الحركي الكامن، الذي في موضوعات أخرى يحلّ محله نوعٌ من التقمص العاطفي الديناميكي غير المتجسد، أكثر تجريداً منه. وفي مثل هؤلاء "الأشخاص من النمط الحركِي"، من المحتمل تماماً، كما يعتقد الأستاذ "جروس"، أن اشتراك الجسد في "المحاكاة الداخلية" يُنتج صدى عاطفياً أعمق (صنجات الأستاذ "كولبِه") قد يتجاوز الاستثارة لمزيدٍ من التقمص العاطفي العقلي المحض، أو ربما ببساطة يتساوى معها.

بعد أن قدمتُ هذا الشرط المتعلق بالوظائف الإيحائية الكامنة المحتملة للمترافِقات الحركية للإدراك الجمالي، وتركتُ البابَ مفتوحاً للاعتراف بـ"المحاكاة الداخلية" و"الاشتراك الجسدي" كعامل مضاعف للعاطفة الجمالية، أود أن أكرر إيماني الحالي بأنّ التفضيل الجمالي لا يمكن تفسيره من خلال فرضية "لانغ-جيمس"، أو فرضية "سيرجي"، في حين أنه يمكن تفسيره من خلال التقمص العاطفي الديناميكي المتعلق بالشكل على أساسٍ جهزه هذا الاقتصاد والتجديد في الانتباه بما هو ضروري لأي نوعٍ من النشاط الفكري الممتع.

في الواقع، سأكون سعيدة إذا كان هذا الكتاب، الذي حاولت فيه أن أُنصف كُلاً من التفسيرِ الحركي الذي سبق أن قدمته ذات مرة، والتفسيرِ النفسي لفرضية التقمص العاطفي الديناميكي التي أؤمن بها الآن -سأكون سعيدة إذا أفضى هذا الكتاب إلى توصيةٍ بأنْ يَدرس التقمصَ العاطفي الديناميكي المتعلق بالشكل أشخاصٌ

قادرون على التحليل الجمالي، وعلى إحالة مسألة الأساس الحركي أو المصاحِبات إلى علم النفس التجريبي على هذا النحو؛ لأن وجود الأحاسيس الجسدية (وأيضاً التغيرات الجسدية الموضوعية)، في ما يتعلق بإسناد أنماط حركتنا الخاصة إلى الخطوط والأشكال، هو مجرد تفصيل للسؤال عما إذا كان ممكناً أن نكتشف هذه الأحاسيس الجسدية في أيّ من أنشطتنا العقلية الأخرى؛ فهذه مسألة نتوجه بها إلى علماء النفس التجريبي، وليس، في المقام الأول على الأقل، لعلماء الجمال. وعلى العكس من ذلك، إن السؤالَ عما إذا كان التقمص العاطفي الجمالي موجوداً حقاً، وما هي خصائصه، هو أمرٌ لا يمكن التعامل معه بشكل مناسب إلا من خلال علماء الجمال؛ أي الأفراد ذوي الحساسية الطبيعية والمدربة على خصائص الشكل المرئي (أو على المسموع واللفظي في حالة الموسيقى والأدب): أفضل تدريب في الاستبطان والمراقبة الذاتية لا يمكن أن يعطي نتائج كثيرة حيثما لا توجد ظواهر جمالية ليتأملوها باطنياً، وهنا أنتقد بصراحة بعض الباحثين العلميين أو الفلسفيين بما يتعلق بأسباب التفضيل الجمالي -مثل "هربرت سبنسر" و"غرانت ألين"! لذلك يجب ترك تفسير التقمص العاطفي الجمالي لعلم النفس التجريبي العام.



الشكل 9: أشكال مثيرة للاهتمام وأخرى غير مثيرة تتألف من أوراق الغار واللبلاب، و أيضاً زنبقة برية وأوراق متآكلة من نبات السِلق في حديقة المنزل تصوير آي. ر افيرات (I.Raverat)

ما يجب علينا -نحن الجماليّين من ذوي منحى التفكير النفسي- القيام به هو جمع وتصنيف جميع البيانات الممكنة التي تؤثر في مسألة التقمص العاطفي الجمالي، وتحديد ما إذا كانت هذه البيانات كافية لإثبات وجود مثل هذه العملية العقلية والعادة الذهنية، وما إذا كانت، على افتراض إثبات وجود التقمص العاطفي، تلك البيانات تتوافق مع الحقائق المستقاة بالرصد والمراقبة للتفضيل

والنفور الجمالي. ومن ثم ينبغي إجراء عدد من التجارب، بعد اختيارٍ يعتمد على التجربة لأفراد واضحة حساسيتهم الجمالية؛ على أن تبدأ التجارب باختبار التفضيل والاستحسان بعرض أصغر الوحدات الجمالية؛ أيْ ما يمكن أن يسمى "العناصر التعاطفية". ومن نافلة القول أنه لا يجب أن تكون العناصر أو الوحدات الجمالية هي تلك الأشكال الهندسية التي لا تبالي بالناحية الجمالية، والتي أجرى "فيشنر" التجربة عليها، بل أن تكون مخططات ابتدائية لتفاعل قوى تعاطفية مثل قوى التخيُّل، مثل تلك التي جمعها البروفيسور "ليبس" في كتابه (جماليات المكان)، والموجود منها أكثر في كتابه (الاعتبار الجماليّ). بعد إجراء هذه التجارب على التفضيل الجمالي على هذا النحو (يُطلب من الشخص الخاضع للتجربة وضع نماذج العينات بالترتيب حسبما يستحسن وما يكره يمكن إجراء تجارب حول **أسباب** هذا الاستحسان والكراهية، وتجارب أخرى تهدف فقط إلى استنباطِ وصفٍ لفظي لغوي (على سبيل المثال: "هذا الشكل ثقيل، وهذا الخط سريع، أو متشنج، أو سلس"، وما إلى ذلك، "هذا الترتيب يصعد نحو الأعلى أو يضغط للأسفل"، وما إلى ذلك) بما يحتوي على إشاراتٍ إلى الحركة والطاقة والأوضاع العاطفية المنسوبة إلى الأشكال المرئية[1]. قد يتم اختبار هذه التجارب على الشخص تحت

1 لقد وجدتُ أنه قد تم بالفعل إجراء تجارب نفسية على مسألة تفضيل واستحسان أشكال بسيطة، في مختبر البروفيسور "مونستربورغ"، وكذلك من قِبل تجريبيين أمريكيين آخرين، بالإضافة أيضاً لـ"سيغال" (متعة الأشكال المكانية البسيطة، في أرشيف مجلة "كل علم النفس"، القسم السابع)، وأذكرُ خصوصاً ""ليجوسكي"، وهو تلميذٌ لـ"كولبِه" في (مساهمات في علم الجمال التجريبي: لايبزيغ، إنجلمان، 1908). كان من الممكن اختبار الجزء الذي يلعبه التقمص العاطفي الديناميكي

التجربة من خلال الفحص الموضوعي والتصنيف لأنواع الأشكال البصرية المتكررة والمهيمنة في جميع الأوقات، والبلدان من حيث الزخارف فيها، والفخاريات، والأقمشة النسيجية، وكل قطعة يُحتمل أن تتغير من مجرد شكل مطلوب عملياً إلى شكل يناسب الذوق الفردي أو التراثي.

من هذه الدراسة الذاتية والموضوعية الأكثر بساطة، سيواصل عالِم الجماليات النفسية فحصَ وعي الناظر إلى العمل الفني؛ حيث يوجد المثال على هذا الوعي في تجارب مدرسة "فورتسبورغ"، ناهيك عن تجربة "كليمنتينا أنستروثر-طومسون" وتجربتي؛ وإلى مثل هذا الهدف (إذا جاز للمرء تسميته "هدف" حين يتعلق الأمر بالتقمص العاطفي!) آمل أن يكون تحليل الأعمال الفنية مثلما علمتني معاونتي "كليمنتينا" مصدر تعليم للآخرين أيضاً، من خلال مقاطعها الوصفية المتقنة في مقالة "الجمال والقبح"... لكننا ما زلنا بعيدين عن ذلك، يا للأسف! بل نحن أقرب إلى ذلك في الأدب الجمالي الحالي، لكننا لا نزال بعيدين بشكل يثير الأسف عن الفحوصات الابتدائية، أو بالأحرى فحوصات أكثر للحقائق الابتدائية الضرورية لإعطاء أساس علميّ لكل سيكولوجية العمل الفني والفنان.

بما يتعلق بالشكل بشكل أفضل لو أن القائمين على التجربة تجنبوا أشكالاً هندسية ابتدائية مرسومة بمسطرةٍ وبوصلة، واستخدموا بدلاً من ذلك أشكالاً هندسية بسيطة مثلما تكون في الأنساق والنماذج والعمارة؛ أي بمعنى أن تكون قد خضعت للتغيير وتشديد برزوها وصياغتها بقيمة جمالية جوهرية. صورة واجهة الفسيفساء في مقدمة كتابي الحالي الفسيفسائي قد تفقد ما لا يقل عن نصف قوتها التعاطفية لو أُعيدَ إنتاجها "ميكانيكياً"؛ أيْ إنْ تم اختزالها لتكون مجرد تنظيم كامل. لقد مارستْ جميع الفترات الفنية العظيمة مثل هذه "الصياغة"، ولدى "راسكين"، من بين العديد من مزايا أخرى، صيغة تُظهِر ضرورة ما يسميه "مصباح الحياة".

"أساسٌ علميٌّ لكل سيكولوجية العمل الفني والفنان"! وهذا يقودني إلى تكرار عبارة وردت في عدة صفحات من هذا الكتاب، لكن من المحتمل أن ينساها منتقديَّ وخصومي على حد سواء، ألَا وهي: **المشكلة الجمالية، التي حددتُها لتكون مسألة استحسانٍ في مجال الشكل المرئي أو المسموع أو اللفظي، هذه المشكلة الجمالية، التي قابلتْها فرضيةُ التقمص العاطفي، لا تغطي بأي حالٍ الأرضية الكاملة للظواهر الفنية.** إن حضورَ جماليةٍ ما، الذي يكون وفقاً لفرضيةِ التقمص العاطفي مبدأ اختيارٍ ديناميكيّ تخيُّليّ يتعلق بالشكل، هو ما يميز النشاط الفني عن عددٍ كبير من مجموعات ممتعة وغير ممتعة بالقدر نفسه من الأنشطة التأملية التي لا يكون فيها هذا الاختيار الجمالي موجودا؛ وأيضا، بطبيعة الحال، ما يميز الأنشطة الفنية عن تلك المجموعة في خضوعٍ لتستخدم استخداماتٍ عملية، دنيوية أو غير دنيوية. لكنّ الفنَ نفسهً، على الرغم من تميزه بهذه الطريقة، يتشارك دائماً واحداً أو أكثر من هذه الاهتمامات أو عوامل الجذب أو الاستخدامات غير الجمالية: لم يكن هناك أبداً، أو لا يمكن أن يكون هناك، فنّ لا يسجل أو يعبر أو يعين أو يلبي الحاجة إلى عاطفة قوية مكثفة، أو لا يسهل رؤية شيء ما، أو التفكير فيه، أو الشعور به، أو استخدامه، سواء بالطريقة الأكثر روحانية أم الأكثر مادية. لم يكن هناك أبداً، أو لا يمكن أن يكون هناك، فنّ جمالي محض؛ "الفن من أجل الفن"، الذي اعتدنا أن نسمع أنه قبل أيّ شيء فنٌّ لعرض المهارة التقنية أو الحداثة العلمية للأمر أو لتحفيز العواطف بعيداً جداً عن الجمالية، هو في الواقع فنٌّ يغطي على عبثٍ أو انحرافٍ ما ينشده بحجة أن كل شيء مباح ومبجل بذاته.

هذا هو تصوري للعلاقة بين المبدأ الجمالي والفنون المختلفة التي يُميز بينها في الفن هذا المبدأ الجمالي حكم مقتضاه الخاص[1]. ولما كان هذا هو تصوري وفهمي، فمن الواضح أن الظاهرة الفنية، ليس فقط في الفنان بل أيضاً في الناظر أو المستمع؛ لا بد أنها، في رأيي، تفاعلٌ متنوع باستمرار بين الاهتمامات الجمالية الخاصة وغير الجمالية. من منظور فرضيتنا، إن التأمل الفني هو مزيج عادةً ما يكون تناوباً سريعاً، وإذا جاز التعبير، تناوباً خاصاً بين كثير من العمليات العقلية الأخرى وبين العملية المعينة، التي نطلق عليها التقمص العاطفي الجمالي؛ لا ينشأ مثل هذا التقمص العاطفي الجمالي أبداً

1 يردّ "فيلهلم ورينجر"، في كتابه "التجريد والتقمص العاطفي" (ميونخ، 1911)، على النظريات التي تستمد شكلاً فنياً من الضرورات النفعية أو التقنية والرغبة في التقليد، ويؤكد بجرأة أن ما يجب اعتباره فناً (يستبعد عمل سكان الكهوف، والأطفال، والكثير من الفن التمثيلي البدائي) هو فقط الذي ينصاع إما لرغبة التقمص العاطفي التجسيمي وإما لرغبة التجريد الهندسي وإنكار العنصر العضوي، وهما رغبتان يعدّهما "ورينجر" متعارضتين، وأنهما تفسران كل تاريخ الفن من خلال احترابهما وتحالفاتهما. أتمنى لو أن هذا الكتاب الصغير الشيق، الذي يستحق القراءة، كان بين يديّ قبل أن يمضي كتابي إلى مطبعة النشر؛ لأن المبالغات التي يحتويها تشي بالكثير. سأعلق فقط بأن المؤلف، مثله في هذا مثل كل الجماليين، يخلط بين الأنواع المختلفة للتقمص العاطفي، ويقصره على الشكل العضوي، ويشرح، بما يفترضه رعب الحياة، تلك الأشكال الهندسية، التي تعتمد خصائصها على التقمص العاطفي الديناميكي المتعلق بالشكل. من وجهة النظر الجمالية، كل الأشكال الجمالية هي أشكال مجردة بالقدر نفسه؛ لأن وجهة النظر الجمالية هي أصلاً لعبة القوى المجردة. لا أعتقد أن أي شكل فني، باستثناء الأزمنة السطحية المطلقة مثل زمننا الحالي، كان دائماً هندسياً حقاً، مهما كان يشبه أحد مخططات الهندسة. أُعيد رسم اللوحة الفسيفسائية في أول كتابي بالمسطرة والبوصلة! وأجدني أجرؤ على الاعتقاد، كمسلَّمة، بأن الفن المصري والعربي ليس أقل قابلية للتفسير من خلال التقمص العاطفي الديناميكي.

إلا عندما يتم توجيه الانتباه إلى أشكال بصرية أو مسموعة أو لفظية معينة بسببٍ من بعض الاستخدامات العملية والاحتياجات العاطفية والاهتمامات الفكرية التي تضغط باتجاه مصلحتها على الأذن والعين وعادة الكلام (أو تروق لهم بالمصادفة). أظهرت تجارب مدرسة "فورتسبورغ"، بالإضافة إلى تجارب "كليمنتينا أنستروثر-طومسون" وتجاربي الخاصة، أنه يوجد في كل التأمل الفني تدخل أو تعاون دائم بين جميع أنواع العوامل وبين ما أسميته العامل الجمالي المحض، وأنه لا يعتمد على مثل هذا الفعل ورد الفعل أصلُ الفن فحسب، ولكن أيضاً ثراؤُه وقوتُه المشعة؛ بل إن هناك أدباً كاملاً، وأدباً قيماً، كما في حالة "هيلدبراند"، أو على الأقل "كورنيليوس"، يشرح التفضيلَ الجمالي عبر أساليب فنية تجعل الأشياء سهلة الفهم والتفسير والاستيعاب؛ بينما من الواضح، في مسألة البعد الثالث في الرسم، أنه لا يتم التفضيل الجمالي حتى نقرر، لأسباب غير جمالية تماماً، ما الذي يجب اعتباره من بين الخطوط التي ننظر إليها شاقولية وأيّها أفقية؛ بعبارة أخرى، نحن نقوم بتفسير اللوحة من حيث **شكلها المتبدّي إلى أن نعرف ما الذي تقصد أن تمثله.**

آمل الآن أنني قد شرحتُ النطاقَ المحدود الذي أعطيه للتقمص العاطفي الجمالي في تفسير الظواهر الفنية. لكن بعد قيامي بذلك، سأذكّر القارئ بأنه على الرغم من محدودية فرضية "التقمص العاطفي"، إلا أن أهميتها مركزية: إسناد أنماطِ حركتنا الحيوية وفطرتنا ونوايانا وإرادتنا وطابعنا لتجمعاتِ خطوطٍ وأصواتٍ هو ما يشرح التفضيلَ لأشكال معينة بدلاً من غيرها؛ وهذا الاختيار من بين أشكال مرئية أو مسموعة هو الذي يشكل الفن.

لقد تحدثنا حتى الآن حصرياً عن العلاقة بين الشكل الجمالي وبين ناظره أو سامعه، لكن فرضية التقمص العاطفي الجمالي مقدر لها أيضاً أن تشرح المسألة الأخرى بشأن العلاقة بين الشكل الجمالي والفنان وأجيال الفنانين الذين صنعوه. وفقاً لفرضيتي عن التقمص العاطفي الديناميكي المتعلق بالشكل، إن كل شكل جمالي يجسد في نوعه بشكل تقريبي التفضيلات التعاطفية لمجموعة من البشر أو لمجموعة تعقُبهم، بل في النهاية، لجميع المجموعات من البشر والمجموعات التي تعقبهم. لكن كل شكل جمالي يجسد، في واقعه الفردي، التفضيلات التعاطفية لفرد واحد؛ لهذا الفنان أو ذاك، الذي يُخبر عن هذا النوع (أو ذلك الشكل المجرد التخطيطي، الممنوح له من المدرسة الفنية، أو البلد، أو البشرية جمعاء) عبر أنماطٍ نفسيةٍ تخصه وحده كفرد، واحتمالاً كبيراً عبر أنماطٍ من حياته الجسدية: حياة سريعة أو متراخية، معقدة أو بسيطة، ثرّة أو فقيرة، متناغمة أو فوضوية؛ لذلك، إذا أعطينا فرضيتنا امتداداً ميتافيزيقياً، أو بالأحرى امتداداً رمزياً فكرياً، فإن الشكل الجمالي الذي يمنحنا الفرح سيكون هو الذي سيعطينا أفضل أنساق وإيقاعات فردٍ عظيم وثرّ ومتناغم، وأيضاً سيعطينا مخططاً لما ثبت أنه أكثر فائدة واستمرارية في الأنماط الحيوية للعرق البشري.

ستوحي هذه الاعتبارات السابقة للقارئ بالأسباب التي جعلتني أضيف إلى تحليلات ومناقشات الجزء الأول من هذا الكتاب جملةَ الملاحظات التي تبدو وكأنها غير متجانسة، والتي احتفظتُ بها في ترتيبها الزمني تحت عنوان التنوعات والتقلبات في الاستجابة الجمالية. لقد فعلت ذلك، بدلاً من تنظيمها بشكل مقالات مرتبة،

لأنني أردت وضع المواد الخاصة بي غير ملوثة تحت تصرف الطلاب الآخرين. على أني قد أبقيتُ بعض الملاحظات ذات الطابع النظري ممتزجةً مع ملاحظاتٍ صادقة حول علاقاتي مع أعمال فنية، وذلك من أجل إظهار كيف نشأت فرضياتي من اتصالٍ بما قرأته وفكرت فيه، وما جربته حقاً، ما سمح لحياتي الجمالية العفوية بالانتشار بحرية بين أفكاري حول الفن، فتترك فيها ترسبات طمي غرينيّ خصب كما آمل، وتغسل منها ما هو مجرد **مسلمات أولية** وتعريفات لا تتعدى اللفظ. وأخيراً، أردت أن أشير عبر مثالِ محاولاتي، رغم أنها تبقى غير كاملة، إلى أن عالمَ الفن، الذي تم التخلي عنه منذ فترة طويلة ليصبح مجرد أطروحة ميتافيزيقية وأدبية، خليقٌ بالدراسة القياسية الطبيعية لعمليات الحياة العقلية الحقيقية، التي في أساسها حتماً معقدة. إن تفضيلنا الجمالي هو ما يتبقى من أنشطة أخرى عديدة، وهو ليس فقط مجرد وظيفة معقدة، وفي جزء كبير منها استبداليّة، لكنه وظيفة تتحسس بقوة الحالات المزاجية والأفكار والعادات العقلية بجميع أنواعها. التفضيل الجمالي عاطفيٌّ ومُفصِحٌ بشفافية في آن واحد، وهو في جوهره تأمليّ وليس سريع العمل؛ وحيثما يتبوّأ العملَ فإنه يعبر عن نفسه ليس في إيماءات عابرة وممارسة لا يمكن تعقبها، لكنه يسجل فعله في السجل الأكثر استقراراً للمشاعر الإنسانية: الأشكال المرئية أو المسموعة أو اللفظية للعمل الفني.

"مايانو"، بالقرب من فلورنسا

"آدِل" بالقرب من "ليْدز"

عيد الفصح_أغسطس 1911

كتب أخرى لفيرنون ليْ

- فانيتاس (Vanitas): قصص سياسية
- الدورية الأسبوعية آوت لوك: "تُعرف فيرنون ليْ بموهبتها في الكتابة النثرية الرقيقة والمعبّرة، وقد حفظتْ لها هذه الموهبة مكانةً خاصة في عالم الأدب. عددٌ قليلٌ فقط من الكتّاب باستطاعتهم أن ينقلوا، كما فعلت "فيرنون ليْ" في "فانيتاس"، مشاعرَ الإشفاق والتراجيديا في حياة الأغنياء. ربما لا يوجد في اللغة الإنجليزية ملخصٌ يوجز تلك الفلسفة الغريبة للحياة بشكلٍ أفضل مما قدّمته لنا فيرنون لي".
- العبقري "لوتشي".
- البابا "جاسينث".
- أهواء ودراسات عصر النهضة.
- كونتيسة ألبانيا.



1. يتضمن ثلاثة رسوم إيضاحية
2. "الغار النبيل".
3. فصول حول الفن والحياة



VERNON LEE
CLEMENTINA ANSTRUTHER-THOMSON

فيرنون لي & كليمنيا أنستروثر -طومسون

الجمال والقبح

تختلف عملية التعرف على الشكل عن عملية إدراكنا هذا الشكل؛ الأولى عملية روتينية قصيرة، وإن كانت ضرورية لفهم الأشياء الخارجية أثناء تحرّكنا في هذا العالم؛ فهي طريقة شبيهة بالعمل التجاري. أما الثانية فهي على النقيض من ذلك؛ لأنّ الإدراك هو النشاط المرتبط بالتأثير الجمالي فعندما نتعمق حقاً في شكلٍ أو كائنٍ ما وندركه، يحدث ما هو أكثر وأبعد من عمليات التعرف. نحن ندرك علاقات العناصر المكونة لهذا الشكل؛ لأن تجربتنا الديناميكية الخاصة تظهر فيه؛ النشاط الذي نتحدث عنه هو نشاطنا نحن، وعملية إدراك الشكل إحياءٌ للتجربة الحركية والعاطفية من الماضي؛ ماضينا نحن. إدراك الجمال يجعلنا ندرك أننا أحياء بشكل صحيح، فإنْ عدمْنا إدراك الجمال فلن نكون أحياء، بل سنبدو أحياء فحسب.





